



النقد الأدبي الأنثوي

الدكتورة
دجلة أحمد سماوي

الأستاذ الدكتور
عبد الاله الصائغ


بالعلم نرتقي


بالعلم نرتقي

النقد الأدبي الأنثوي

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014/11/5424)

النقد الأدبي الأنثوي
دجلة أحمد سماوي، عبد الإله الصائغ._عمان: مركز الكتاب الاكاديمي،2014
( )ص.
ر.إ.:5424 / 11/ 2014
الواصفات: / النقد الأدبي/ التحليل الأدبي/ الأدب العربي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى 2015
ISBN978-9957-35-132-8(ردمك)



مركز الكتاب الأكاديمي
عمّان-وسط البلد-مجمع الفحيص التجاري
ص . ب : 11732 عمّان (1061) الأردن
تلفاكس: 96264619511+ موبايل: 962799048009+
الموقع الإلكتروني: www.abcpub.net
A.B.Center@hotmail.com / info@abcpub.net

النقد الأدبي الأنثوي

الدكتورة

دجلة أحمد سماوي

الأستاذ الدكتور

عبد الاله الصائغ



بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿نٓ ۚ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴿١﴾ مَآ أَنتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ ﴾

القلم: ١ ـ ٢

مقدمة

كل بحث كتاب ومجالات هذا الكتاب تتمحور حول موضوعة مهمة قوامها علم نقد النقد ومن خلال هذا العلم درست الادب الأنثوي بعامة ! و النقد الأدبي الأنثوي بخاصة وليس من شأن كتابي هذا أن ينشغل بتفاصيل الهم الأنثوي البايولوجي او السايكولوجي او السيسيولوجي بشكل يؤسس لتكريس الرجل رجل والمرأة مرأة ولن يتقاربا !! ذلك الهرف يبعد علمية كتابي عن التقنيات الفنية واساليب تحليل النص حيث يكون المعول على النص الأنثوي قبل الطبيعة الأنثوية وإن كان الفصل الأصم غير ممكن لأن النص الأنثوي نتاج هموم المبدعة ومزاج طموحها في تحقيق انسانيتها من خلال مشاركتها الفاعلة في الحياة والمجتمع شيء منها ويتجلى ذلك من خلال زخم الإبداعات الأنثوية في مجالات الأدب من نحو القصيدة الشعرية والقصة والقصة القصيرة جداً والرواية وهي المجالات التي ركز عليها النقد الأنثوي بوصفه مختبر هذه الدراسة وهاجسها الأساس فمقولة رولان بارت الداعية الى موت المؤلف مقولة نتبناها ونشتغل في ضوئها ورولان بارت لم يدع الى ذبح المؤلف وانما دعا الى افتراض موت المؤلف خلال الشغل البحثي ولم يمنع بارت اي باحث يريد الاستفادة من عوامل التأثير والتأثر التي تسهم في صناعة نص يتوفر على المنتج بضم الميم وفتح التاء كما يتوفر على المنتج بضم الميم وكسر التاء ! النقد الأنثوي هكذا يكون نصا علميا موضوعيا تكتبه ناقدة أنثى عن بنات جنسها من المبدعات في مجال الشعر والسرد غير مبتعد عن خصوصيات الأنثى وطموحاتها وطبيعة حياتها لأن الأصولية البحثية والتشدد المتطرف لن يصنعا مروءة علمية فجعلت كتابي مختبرا لمنهجي فما احتجت اليه تعاملت معه وما لم احتج اليه تركته دون تقديس لما اخترت وتهوين لما تركت وإنما الأعمال بالنيات كما أن النيات بالأعمال ايضا وايضا .

كل عمل في الحياة مطالب قبل التنفيذ بوضع اجندة للمسوغات ! نريد ان نشيِّد جسرا بين ضفتي النهر في مدينة نون مثلا وهناك جسر قائم فلابد ان نسأل انفسنا عن مسوغ بناء جسر آخر وإذا عجزنا عن رؤية المسوغات المقنعة انتفت الحاجة من تشييد

الجسر ! كتابنا النقد الأنثوي والمكتبات العربية فقيرة الى هذا الضرب من الدراسات بما يشكل نقصا معرفيا فادحا وخللا علميا كبيرا ! ثم انني بوصفي باحثة في مجتمع لايقبل شيئا دون مسوغات للقبول ! وفي حضارة تضع المرأة في العتمة والنسيان المتعمدين وتغني لها وتشبب بها ! نعم هناك من يدعو الى حقوق المرأة شريطة ان تنال المرأة حقوقها كجارية والويل والثبور اذا فكرت بالخروج عن بيت الطاعة ! اذن ثمة من يعترض على مفهوم النقد الأنثوي ويراه تكريسا للحدود الحمر بين عناصر المجتمع العربي الذي يعاني اصلا من تفاقم ظاهرة الحدود الحمر ! وثمة من يسأل سؤالا غير بريء فيقول ما هو موقفنا من ناقد كتب عن إبداعات المرأة وهل نعتد عمله شيئا من النقد الأنثوي ؟أو أن تكتب ناقدة عن إبداعات الرجل ولكن من وجهة نظر الأنثى وفهمها ورؤيتها فلماذا لا يكون مثل هذا النقد أنثوياً ؟ ، يمكنني القول ان الادب الأنثوي وهو يسعى الى تجنيسه نوعا ادبيا سوف لن يهنأ بمكاسبه وعليه ان يواجه السنة حدادا تزلق الراسخ فما العمل اذن ؟ الجواب لا احد يمنع حق المعترض في الاعتراض وحق المقتنع بالاقتناع ولكن كتابي هذا ومن أجل أن يحسم أمره ويطمئن ذوي الحوار والريبة معا ! فقد اخترت الناقدة وجدان الصائغ أنموذجاً لدراستي في النقد الأنثوي الجاد واقتصرت على جهودها المتبلورة في نماذجها النقدية ! وإذا طلب مني ان اسوغ اختيار الناقدة وجدان الصائغ دون سواها وهناك قمم نقدية غيرها مثل الدكتورة يمنى العيد والأستاذة خالدة سعيد والدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي والاستاذة نازك الملائكة والدكتورة نوال السعداوي فالجواب ببساطة عميقة ان هذه القمم وجدت من يقوم دراستها وينصفها فضلا عن ان هذه القمم كتبت عن ابداعات الرجال والنساء معا اما الناقدة الشابة وجدان الصائغ فقد كرست دراساتها وجهودها لبلورة الأدب الأنثوي فضلا عن قربي من تجربتها واطلاعي على مسيرتها النقدية وبداياتها الموفقة ! فقد لايعلم القاريء الكريم اني

والدة الناقدة وجدان عبد الاله الصائغ وقد امكنني الله من مراقبة تجربة ابنتي وتسجيل الملاحظات عنها وعن مسيرتها وكثيرا ما كانت مكتبة البيت تجمعنا والدها البروفسور عبد الإله الصائغ ووالدتها دجلة احمد السماوي ووجدان عبد الاله الصائغ واحيانا كان ينضم الينا اصدقاء العائلة من الادباء الكبار فنتحاور معهم ونذكر من هؤلاء الدكتور علي جعفر العلاق والشاعر عريان السيد خلف والناقد الدكتور ثابت عبد الرزاق الآلوسي والناقد باسم عبد الحميد حمودي والقاص موسى كريدي والشاعر عدنان الصائغ والقاص يوسف الحيدري والشاعران الكبيران شاكر السماوي وعزيز السماوي ! وكانت النقاشات جادة وصريحة وفي هذا المناخ نمت تجربة ابنتي وجدان فانا اقرب الدارسات والدارسين الى تجربتها ولعل الأهم من المسوغات لم اذكره بعد وهو ان كتابي هذا يعد تجربة جديدة في النقد العائلي الذي اهمل لزمن طويل فمنذ الجاهلية كانت هناك عوائل شعرية بهيئة مدارس مثل مدرسة زهير المزني الشعرية ومدرسة هذيل الشعرية ومدرسة النابغة النقدية وهكذا وقبل عشرين عاما كما اتذكر حاول الدكتور صباح المرزوق صناعة كتاب في من حمل لقب الصائغ من المبدعين العراقيين ولا اظن ذلك عيبا اذا كانت الباحثة سليلة عائلة السماوي الادبية (محمد السماوي حميد السماوي احمد السماوي مهدي السماوي) وتتلمذت على رفيقي وزوجي البروفسور عبد الاله الصائغ مع ايمان بالله يمنعني من مجانبة الواقع والتعصب لهذا او على ذاك والحمد لله رب العالمين .

أقسام الكتاب:

تشكلت فصول هذه الدراسة بناءً على المناهج النقدية التي انتظمت المشروع النقدي للناقدة وجدان الصائغ ، فضلاً عن التمهيد الذي يتضمن رؤية لموضوع نقد النقد مع نبذة مركزة عن الناقدة وجدان الصائغ .

كان عنوان الفصل الأول النقد الاجتماعي الذي جاء في طليعة المناهج النقدية التي أفادت منها وجدان الصائغ وطبقتها على نماذج شعرية وسردية لمبدعات عربيات، يليه النقد البلاغي الذي حاولت فيه الناقدة أن تفيد من فكرة تحديث الدرس البلاغي بحيث يمكن تطبيقه على الأعمال الفنية المعاصرة للمبدعات تحديداً .

وأما الفصل الثالث فقد انصرف إلى النقد النفسي القائم على منجزات علم النفس وتوصلاته في مجال الشعور واللاشعور واللاشعور الجمعي واللاشعور الشخصي والإسقاط وما إلى ذلك من مصطلحات انتقلت من علم النفس إلى مجال الأدب والنقد يليه الفصل الأخير الذي عنوانه النقد الأسطوري ، وهذا النمط من النقد يستند إلى الأعمال الإبداعية التي أرتكزت إلى الأسطورة أو وريثها التراث الشعبي بحيث يكون النقد الأسطوري هو الأنسب للدخول إلى رحابها . ولم يكن تسلسل هذه الفصول اعتباطياً بل كان على أساس حضور هذه الأنماط من المناهج النقدية في المشروع النقدي لوجدان الصائغ وحسب أهميتها ولذا اقتصرت الدراسة على هذه المناهج النقدية وأهملت المناهج النقدية الأخرى التي لم تطبقها الناقدة في دراساتها .

يكون منهج أي بحث من جنس موضوعه ! فكل موضوع يناسبه منهج قادر على تمثله واستيعابه وتحقيق همومه المركزية ! وقد لاحظت منهج الدكتوره وجدان الصائغ فوجدته مقاربا لهمومها النقدية وشاهد قولي ان الناقدة الصائغ تعاملت مع المناهج وفق النصوص المتاحة لديها او تعاملت مع النصوص وفق المناهج المتاحة لديها ! فكان منهجها موزعا في اربعة مناهج كما مر بنا ! وتعين علي ان اختار منهجا شموليا قادرا على استيعاب المناهج الاربعة دون ان يعتسف المناهج تلك فيجعلها تابعة لسلطتي البحثية او يعتسف سبيلي فيجعلني تابعة لسلطة المناهج الاربعة والعلمية تقتضي اول ما تقتضي الحيادية والاستقلالية دون التورط في الفخاخ البحثية المعروفة

مثل لي عنق النص ليتجاوب مع الشرط المنهجي او لي عنق المنهج لكي يتناسب مع النصوص المنتقاة ! وعليه وجدت المنهج الذي يحلل ولا يؤول ويصف ولا يتقوّل ! واعني المنهج الذي اسماه السلف المنهج الدلالي Semantics ثم طوره الخلف وأسماه منهج تحليل النص Text analysis ! وبهذا يكون منهج دراستي هو منهج تحليل النص وقد اجتهدت انه متمكن من تحليل اي نص اصطلاحيا كان ام لغويا ! ومن الله التوفيق لأننا ندبر والله يقرر وصدق الشاعر حين قال :

إذا لم يكن حظ من الله للفتى   فأول ما يجني عليه اجتهادُهُ .

نقد النقد موضوع نادر في المكتبة العربية فإذا اقترن هذا الإختصاص بالهم الابداعي الأنثوي فعندها تكون الندرة أشدَّ والنقص أفدحَ ! ولكن الحاجة ام الاختراع كما يقولون فوجدت لموضوعي المصادر والمراجع المطلوبة ! وحين استذكر المصادر والمراجع التي انتفعت بها قبل غيرها فيتعين علي الإشارة الى كتاب تأنيث القصيدة والقاريء المختلف للدكتور عبد الله محمد الغذامي وكتاب نقد النقد والتنظير الأدبي المعاصر للدكتور محمد الدغمومي ، و كتاب نقد النقد لتودوروف وكتاب الأنثى هي الأصل للدكتورة نوال السعداوي وكتاب الجنس الآخر لسيمون دي بوفوار وكتاب الحريم الثقافي لسالمة الموشي وعدد من البحوث بينها بحث عطر النزوة للكاتب احمد الفيتوري اما تفاصيل المصادر والمراجع التي استفاد منها كتابي فهي كثيرة وقد تكفلت بها جريدة المصادر والمراجع في خاتمة هذا الكتاب .

واجتهدت الدراسة في أن تكون لها رؤيتها الخاصة لموضوعة نقد النقد ومن خلال التطبيق القائم على انتقاء النماذج الإبداعية المتنوعة ذات الدلالة المنسجمة مع غايات الكتاب والنصوص النقدية التي ارتكزت الى الهم الأنثوي الإبداعي ! وشيء من رؤية دراستي الخاصة قام على مناقشتي للناقدة وجدان الصائغ في بعض توصلاتها ومحاولتي المتواضعة لتقويم بعض التطبيقات والتوصلات لديها وذلك لايعني انني أهوّن من

تجربة الناقدة وجدان بقدر ما يعنياني اتبع خطوات المنهج البحثي العلمي وهي تبدأ بالمناقشة وتخوض في المفاتشة لتنتهي الى المكاشفة ! وكل الاحكام النقدية الأدبية في نظري قابلة للمناقشة والتعديل فالأحكام مهما كانت علمية وموضوعية فهي خاضعة بشكل أو بآخر الى مرجعية مُطْلِق الأحكام واحيانا الى سايكولوجيته ! ومن هنا فقد واجهت الدراسة مجموعة من العوائق وأولها ندرة الدراسات الموضوعة في علم نقد النقد مما يتطلب مني أن أجتهد في مجالي التنظير والتطبيق على حدٍ سواء فتنشأ صعوبة أخرى وهي اختلاف انساق الدراسة بيني وبين الناقدة وجدان الصائغ بحيث يضطرني ذلك إلى أن اختط دربي الخاص في الرصد وأسلوبي في التناول والتعامل مع النص النقدي قيد الدرس ! وثمة صعوبة ثانية تأتي من أن المشروع النقدي لوجدان الصائغ فهو ما فتيء في حالة نموٍّ ووجدان دائبة في استكمال مشروعها النقدي لذلك كان ينبغي على هذه الدراسة أن تمسك بالجانب الثابت والمستقر من تجربتها النقدية كي يكون أساساً لدراسة منهجية كهذه بحيث لا تعطي هذه الدراسة أحكاماً على الناقدة يتبين في المستقبل تهافتها أو أنها لم تكن دقيقة وبالقدر الكافي .

وهناك عائق ثالث هو مرونة بعض مصطلحات في الأدب بعامة ونقد النقد بخاصة والمعجم الأنثوي بأخص الخصوص إذ ليس من السهولة انتقاء المصطلح الدقيق الذي يفي بالغرض ولاسيما في مجال النقد الأنثوي وللمثال فقد رجعت الى القواميس اللغوية والاصطلاحية لكي اجد فرقا بين كلمة أنثوي ونسوي فلم أجد ذلك الفرق الواضح !فالعرب تقول للمرأة انثى وللأنثى مرأة هذا سوى التناقض في الاجتهادات كأن يزعم البعض ان النساء مفردها امرأة والمرأة هي التي تبلغ مبلغ النساء بالزواج او النضوج الجسدي والأنثى تطلق على الأوانس والمتزوجات ! ولكن هذا الزعم غير علمي ولايطَّرد فصرفت النظر عنه ! وبما ان الناقدة وجدان وعدداً من النواقد العربيات استعملن مصطلح الانثوي فقد قر قراري على اعتماد مصطلح

الادب الأنثوي ووجدت ايقاع الأنثوي اقرب الى نفسي من ايقاع النسائي ففرق في الايقاع ما بين الانثى مفردة الأنثوي وبين المرأة مفردة النسائي !! وقد حاولت هذه الدراسة أن تفيد من المصطلحات التي قدمتها الدراسات المتخصصة بوجه عام وأن تكون هذه المصطلحات واضحة في ذهني بحيثيمكنني ان استخدمها بدقة فلا ينصرف الذهن إلى إيحاءات أخرى متضمنة في هذه المصطلحات! وبذلت الدراسة جهدها كي تتجنب الاستطراد والخوض في أمور جانبية مركزة على موضوعها الأساس ومنصرفة إلى المناهج النقدية التي انتضمت النتاج النقدي لوجدان الصائغ ، وهو الأمر الذي أرى فيه بغية دراستي هذه ! ، ومما يذكر أن هناك رؤىً وأفكاراً توحي بوجهات نظر مختلفة فحاولت أن أعطي فيها رأيها وفقاً للأسس المنهجية التي قامت عليها هذه الدراسة وتبقى الصعوبة الرابعة وهي مشكلة فنية تظهر من خلال كوني جديدة على صناعة كتاب اكاديمي وهي مشكلة عويصة كادت ان تطوح بمشروعي ولكن لطف الله وثقتي بنفسي وتوجيهات رفيقي البروفسور الصائغ المتواصلة وتشجيعه لي ذلل من امامي هذه المشكلة الكبيرة .

تمهيـــــد

النقد علم عرفته حضارة الشعر العربي منـذ وقـت مبكـر ! وكـان الناقـد الجاهلي يوازن بين المعـاني والألفـاظ والصـور بخبرتـه الخاصـة وبـوهم امـتلاك المعرفة والحقيقة وحده! وربما احتكم النقد إلى الخبرة لينهل منها أو احـتكم إلى الذوق الخاص ليعتمد عليه ومازلنا نتذكر المقـولات النقديـة القديمـة مـن نحـو أشعر بيت قالته العرب وأغزل بيت وأهجى بيت وأمدح بيت وأخنـث بيـت.. كما نتـذكرمقولات الشـعر المصـنوع والشـعر المطبـوع وشـعر الفحـول وشـعر الفرسـان وشـعر الطبقـة! وقـد أثبتـت الدراسـات الأسـلوبية الحديثـة أن هـذه الأحكام لم تكن قائمة على الاسـتقراء والموضـوعية وإنمـا هـي احكـام عجلـى ترسم مزاج الحاكم وهواه وعلاقاته !! فنابغة بني ذبيان الذي كانت تنصب لـه خيمة من الجلد الاحمر على مسرح ترابي في سوق عكاظ ليبدي نقده الانطباعي عن شعر الشعراء او شعراء الشعر مثل الخنساء والاعشى وحسان بـن ثابـت ! كان ينقد وكأنه ينطق عن تجرد ونصف بيد انه ابعدهم عـن التجـرد والنصـف ! وكذا الحال مع الناقدة الجاهلية أم جندب حين أحتكم إليهـا شـاعران علمـان ! وارتضيا نقدها فقارنت بين شـعر امـريء القـيس وعلقمـة الفحـل في وصـف الفرس وفضلت فرس علقمـة علـى فـرس امـريء القـيس وسـوغت ذلـك ان القيس يهين فرسه والفحل يكرمها وفي القرون الهجريـة الاولى ظهـرت كتـب نقدية مثل كتاب فحولة الشعراء للاصمعي ت 216 هـ وكتـاب عيـار الشـعر لابن طباطبا العلوي ت 322 هـــ نقد الشعر لقدامـة بـن جعفـر ت 327 هـــ ونقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر والموازنة بين الشاعرين الطـائيين ابـي تمـام والبحتري للآمدي ت 370 هـ وثمة كتاب الصناعتين لابي هلال العسـكري

ت 395 هـ وكتاب العمدة في نقد الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني ت 456 هـ والنقد في موقد اللغة يجيء ضمن دلالات كثيرة منها :

أ- نَقَد (فتح القاف) نقد العينة اختبرها وميز جيدها من رديئها، ونقد الطائر الفخ توجس خيفة منه فاختبره حذراً؛ ونقد الصيرفي الدرهم نقداً وتنقاداً نقرها؛ ووضعها بين السبابة والإبهام ليمتحن الأصيل والزائف والجيد والرديء؛ ونقدت الأفعى زيداً لدغته؛ ونقد عمرو زيداً اختلس النظر نحوه حتى لا يفطن إليه؛ ونقد فلان الدراهم نقداً وتنقاداً أعطاها للبائع معجلاً؛ فالنقد في البيع خلاف النسيئة وانتقد بابها نصر. ب- نَقِد: (كسر القاف) نقد الطعام نقداً وقع فيه الفساد؛ ونقد الضرس أو الحافر تآكل وتكسر؛ ونقد الجذع أكلته الأرضة فهو جذع نقد (كسر القاف) ونقد (فتحها)! ونقد الحافر تقشر، والمعاني تكوّن فكرة عن دلالات هذه المادة! فإذا تناقد القوم تناقشوا والحصيلة حالتان : حالة المنقود أن يعرض على الناقد؛ وحالة الناقد أن يتفحص المنقود! ولابد والحال هذه أن يكون المنقود على صورتين: الأولى صحيحة والأخرى عليلة. وللمتفحّص أن يلاحظ أيّ الصورتين ميّزت المنقود؟ ولم ترد نقد في القرآن الكريم بأي من دلالاتها لكنها وردت في الشعر الجاهلي كثيراً وفق مستوياتها اللغوية، قال أعشى بكر:

دراهمنا كلُّها جيدٌ فلا تحبسنا بتنقادها

وقال عبدمناف بن ربع الهذلي:

ماذا يغير ابنتَيْ ربْع عويلهُما اضربا أليماً بسبت يلعج الجلدا

كلتاهما أبطنت أحشاءها قصباًمن بطن حلية لا رطباً ولا نقدا

ل إذا تأوّبَ نوحٌ قامتا معه ا ترقدان ولا بؤس لمن رقدا

والنقد Criticism في موقد الاصطلاح يشتغل على النص الإبداعي بما يتهيأ للناقد من خبرة وذكاء لمعرفة قيمته وما إذا كان مبتكراً أو متأثراً بنص آخر وكان النقد الأدبي مطلع وهلته الأولى ميالاً إلى التعميم لأنه ثمرة حضارة الشعر التي تتأثر بالزمكان ! ولم يحصل النقد على مصطلحه الواضح إلا في وقت متأخر نسبياً .

وما يقال عن النقد يمكن ان يقال عن نقد النقد ولكن باحتراز شديد ! فنقد النقد علم قديم وحديث معا ! ومنذ أرسطو 322 -384 ق.م كان ثمة مثلث متساوي الأضلاع تقريبا ضلع منه للنص وثان لنقدالنص وثالث لنقد النقد وقد تميز أفلاطون 428ق.م-347ق.م في منظوره النقدي المثالي والموضوعي معا فأسس منهجاً علمياً للنقد ودعا إلى المثالية الموضوعية التي ترى أن الروح والمعنى جوهر والمادة والشكل عرض !. وثمة الكثير من المنطلقات النقدية في عصرنا هذا تحاكي تلك المنطلقات بحيث لم يخرج الخلف عن أسس السلف خروج المتمرد المنقلب ولكنهم طوروا البنية ووسعوا الميدان وعمقوا التجربة ! ويرى دكتور نبيل سليمان ان هذا المثلث باق لكن الاجتهاد كان في تساوي الاضلاع او تخالفها وكان هانس جيورخ غادامير قد قرن بين النقد كعلم نظري والتأويل كتطبيق عملي وبين نقد النقد كعلم معرفي والترميم كعمل ميداني ويمكن القول ان هناك محاولات عربية جادة لتقعيد نقد النقد وصناعة آلية للتطبيقات عليه كتلك المحاولة التي نهد بها الدكتور عبد العزيز المقالح حين درس منظور محمود امين العالم النقدي فإذا كان النص النقدي

يشتغل على النص الإبداعي ويتطلب بالضرورة وجوده لأن النص النقدي يبدأ من حيث ينتهي العمل الإبداعي فأن نقد النقد يشتغل أساساً على النص النقدي وبعد اكتماله ومن هنا تأتي خطورة هذا الحقل الأدبي في حقول معرفة الأدب فهو يرصد حركة النص النقدي ورؤيته و كل ما يتعلق بنقد النص الإبداعي باعتداده الأساس والركيزة النظرية التي يقف عليها النقد ومن منطلق أن النص النقدي ليس هامشا سطحيا لنص الأدبي وإنما هو مصباح ديوجينوس الذي يضيء دون دخان ! فلا يمكن للنص الإبداعي أن يهتك جمالياته الخارجية والداخلية بمعزل عن الرؤية النقدية كما عبر تزفيتان تودوروف ويأتي نقد النقد علما من علوم تحليل النص بما يعادل تحليل تحليل النص ! بحيث يضيء عتمات النص ويكتشف علاقاته ويؤشر انساقه بما يعزز التجربة الإنفعالية للغة النص الابداعي واللغة الموضوعية للنص النقدي ! ويرى الدكتور عبد العزيز المقالح أن نقد النقد قائم على تجربة نقدية شاقة بالغة الصعوبة تتأتى من كونها لا تعتمد نصوصاً إبداعية ذات فضاءات تعبيرية مباشرة أو غير مباشرة وإنما تقوم على حوار مفتوح مع نظريات ووجهات نظر وثيقة الصلة بالأثر الأدبي ، وفيها رؤى نقدية موضوعية ومتماسكة تستند إلى قيم ومعايير ذات مرجعيات ، وأخرى رؤى متشظية خارجة وبعيدة عن كل مرجعية ، بينما يلاحظ الدكتور محمد الدغمومي وجود مستويين اثنين يتجلى فيهما مفهوم نقد النقد الأول مستوى نقد العام والآخر مستوى النقد الخاص موردا بين يدي قوله تجارب عربية سابقة قدمت تنظيراً عاماً عن نقد النقد بينها تجربة عباس محمود العقاد المثبتة في مقدمة ديوان الأعاصير! حيث نبهت (مقدمة الأعاصير) إلى موضوع العصبية والأهواء في النقد و نص على

مصطلح (نقد النقد) وبينها ايضا جهود الدكتور محمد غنيمي هلال التي يمثلها كتابه النقد الأدبي الحديث فقد أشار إلى أن التراث النقد ي الضخم في عصور التاريخ المختلفة وطلب غنيمي هلال من الناقد الحديث الرجوع اليها للاغتناء بها ويمضي الدكتور محمد الدغمومي في استعراض مصطلح نقد النقد وكيف تطور في مرحلته الأولى مشيرا الى كتاب نقد النقد في التراث العربي لمؤلفه عبد العزيز قلقيلة حيث يتداخل فيه تاريخ النقد الأدبي البلاغي بقضايا إشكالية عامة مثل علاقة المعنى باللفظ والموضوعية والذاتية ويؤرخ الدكتور الدغمومي للمرحلة الثانية من عملية نقد النقد فيحددها منذ السبعينات حيث جهود دكتور شكري عياد الذي نبه الى خصوصية نقد النقد وسعى الى تعريف نقد النقد وقال انه يتطلب دراسة الأمثلة والعودة إلى التراث النقدي الغربي محددا ثلاثة اتجاهات من نقد النقدوهي الاتجاه الفينومينولوجي والاتجاه السيمولوجي والاتجاه النفسي وقد تكون اشارات دكتور عبد النبي اصطيف اقرب الى المنهج الغربي المعزز بمرجعية عربية عتيدة حيث يرى أن نقد النقد اصبح مرادفاً لمصطلح قراءة قراءة ابستمولوجية للنقد تستعيد المبادئ الأساسية للابستمولوجية بالتنصيص عليها ، كما هو الحال في كتاب " قراءة في التراث النقدي " حيث أصبح نقد النقد نظرياً وتطبيقاً : نشاطامعرفياً ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية كاشفاً سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية وبعد هذا يمكن القول بأن تجربة نقد النقد إنما هي محصلة لتجارب نقدية لا حصر لها ، وبسبب من تنوع التجارب النقدية وتشعبها كان لابد من نمو هذا الحقل من التخصص الذي من شأنه أن يقوِّم التجارب النقدية ويضعها في سياقها الفلسفي والحضاري وتستمد قوانين نقد النقد حضورها من

قوانين التجربة النقدية فهي بشكل أو بآخر امتداد لها وجهداً لاحقا بها وإذا كان الناقد يحتاج إلى أدوات مختلفة عن أدوات المبدع منشئ النص فإن المختص في مجال نقد النقد يحتاج إلى أدوات الناقد مضافاً إليها رؤية متسعة وشاملة لطبيعة العصر ومتطلباته وسياقاته كي تكون نظرته موضوعية إلى التجربة النقدية وفي ضوء من فلسفة العصر وعلومه وأفكاره وقيمه الجمالية ! وقد شمل نقد النقد ميادين أخرى غير الأدب منها نقد نقد التاريخ والسياسة والاقتصاد وهكذاونذكر للمثال فقط الدكتور محمد عابد الجابري الذي انجز كتابا بعنوان نقد العقل العربي بينما حاوره جورج طرابيشي فصنع كتابا بعنوان نقد نقد العقل العربي وإذا كان المفكر الديني ناقدا للخطاب الاجتماعي فإن الدكتور صادق جلال العظم وضع كتابا في (نقد الفكر الديني) ولقد احسنت مجلة فصول المصرية حين كرست سبعينيتها لنقد النقد واستكتبت خيرة المعنيات والمعنيين بهذا الضرب من المركب الصعب.

اما مقولة الأدب الأنثوي فقد شغلت مؤرخي الادب قدامى ومحدثين ! فوضعت الكتب في ادب الجواري وشعر الشواعر والمغنيات فضلا عن كتب الادب العامة التي اعطت مساحة كبيرة جدا للادب الانثوي مثل كتاب الاغاني لابي فرج الاصفهاني ! وفي هذا العصر كثرت الأصوات التي تنادي بضرورة تجنيس الأدب الأنثوي ! ونهض بالعبء عدد من الناقدات العربيات فبعضهن شغلن بالهم الأنثوي والحيف الذي حم على المرأة مثل الدكتورة نوال السعداوي في كتابها الأنثى هي الأصل والأستاذة سالمة الموشي التي وضعت كتابا خطيرا بعنوان الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول وثمة كتابات زاوجت بين همي الأنثى الاجتماعي والإبداعي كما فعلت سيمون دي بوفوار في كتابها

الجنس الآخر والدكتورة امينة غصن في كتابها المهم نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة ! وقد تأتي تجربة الناقدة وجدان الصائغ لكي تواصل السعي يترسيخ الادب الأنثوي وتكريسه ! فدابت منذ خطواتها الأولى على تبني الأدب الأنثوي وهي تفترض وجود نقد نسوي عربي يعتمد بالضرورة على وجود نصوص انثوية عربية والأدلة اكثر من ان تحصى ! ولم يعد ثمة اشكال في اجابة سؤال تقليدي هو هل هناك أدب نسوي عربي؟ . ولكن الإشكال قائم حين نجيب عن سؤال النقد النسوي العربي ! كما جهدت وجدان الصائغ واجتهدت من اجل تحديد المقصود بالنقد النسوي! هل تنصرف المتابعة النقدية الى كل نص ادبي انثوي ام انها تشمل النصوص التي تتحث عن الانثوي وان كانت ذكورية ؟ وما حكم النقد الانثوي حين يتناول نصا ذكوريا نظير ما فعلت نازك الملائكة حين كتبت عن الشاعر علي محمود طه (الصومعة والشرفة الحمراء) وأين نضع جهود فدوى طوقان وآمال الزهاوي وزهور دكسن وثريا العريض وصالحة غابش وهدى أبلان ... وسواهن من الشاعرات ؟ بينما نستطيع تبويب جهد القاصة العراقية لطفية الدليمي في (عالم النساء الوحيدات) ضمن محاوولات هتك واقع المرأة الشرقية و أسلوب تفكيرها وطريقة عيشها وقناعتها واستسلامها لقدرها تارة وتمردها عليه تارة أخرى كما يمكننا تبويب نتاج القاصة التونسية رشيدة الشارني ضمن نسق تمرد الأنثى على الأنثى الجارية والذكر المستبد فجعلت بطلاتها يتمردن ومثل ذلك يمكننا فعله مع القاصة السودانية بثينة خضر مكي التي جعلت التماهي بين الواقع المزري والواقع المتخيل دون ان تتورط في ردم الفجوة بين الواقعين كما يمكننا المتابعة على النول ذاته مع قصص فاطمة محمد وأسماء الزرعوني وميسلون هادي

وشيخة الناخي وسارة النواف وهدية حسين ممن اسهمن في تبكيت الضمير الجمعي العربي وانتصرن لحضارة الجنسين ! مثل هذه الأسئلة التي دارت بفضاء وجدان الصائغ تمثل واقعا ملتبسا لايمكن القفز فوقه او تجسيره ! مما يجعل جهد هذه الناقدة الشابة ذا اثر مهم في سياقات النقد الانثوي العربي الادبي فهي تعتقد بوجود خصوصية أنثوية في الأعمال الإبداعية سواء أكان هذا الإبداع شعرا ام ! وهي الى هذاى تمثلت مقترحات سابقيها محمد غنيمي هلال ونبيل سليمان والعقاد والمازني فتوقفت عند المنجز الغربي لعلم (Feminist-Criticism) ويبدو الاختلاف بشأن النقد النسوي والأدب النسوي قائما في الغرب أيضا كما هو الحال في الشرق وقد اجتهد الجهد الغربي لحل اشكالية الاختلاف بين الجنسين في جوانب عديدة منها (البيولوجيا) ولاحظ فاعلية التنشئة الاجتماعية والثقافية المرتكزة على الفطرة والسجية مرة والرغبة في التطوير والتغيير مرات ! وكثيرا ما تكون الفطرة حجة للإبقاء على النساء حيث هن ومنها التجربة الفكرية والانفعالية المتميزة فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم ، وثالثها يدور حول الخطاب الأدبي عامة لاسيما إذا ما تقبلنا فكرة (فوكو) التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على هذا الخطاب وثمة اما الرابع فيتصل بعالم اللاوعي الذي يكتسب خصوصية لدى المرأة قياساً باللاوعي لدى الرجل وأما الإختلاف الأخير فأنه ذو صلة بالبعد الاجتماعي وتداخله مع الأوضاع الاقتصادية والثقافية للجنسين كليهما ويبدو أن النقد النسوي نما في ظل اقتحام المرأة مجالات العمل العامة مما أتاح لها فرص الاشتراك في أنشطة لا حصر لها ولاسيما مجالات الكتابة الإبداعية والثقافية

بعامة كالصحافة والتأليف بيد أننا لانعدم بعض الأصوات الأوروبية التي ترى أن الجمع بين النقد والمرأة في مصطلح النقد النسوي أمر يثير الاستغراب . وفي هذا الشأن تقول الكاتبة الفرنسية كريستيان روشفوت مشيرة إلى مرتكز النقد النسوي وأتعني به النتاج الإبداعي النسوي هل للأدب جنس ؟ و هل لدينا التجربة نفسها ؟ هذا الإحساس بالفارق الحضاري عبرت عنه كاترين ستبمبسون حين استندت إلى رواية معروفة في عالمنا العربي وأعني بها روايةجين آير لشارلوت برونتي بوصف هذه الرواية نموذجاً للأدب الأنثوي ، ويبدو أن جين اير بطلة الرواية قد شكلت الشخصية الرامزة لكثير من طموحات الناقدات النسويات لأن جين آير احتملت كثيراً من هموم تلك التفرقة بين الذكر والأنثى في المجتمع الأوروبي ولكنها تنتصر في النهاية وتتوقف وجدان الصائغ عند عدد من الناقدات الأمريكيات اللائي وجدن في النقد البنيوي بغيتهن بسبب من أن النقد البنيوي يميت المؤلف وهنا ينتفي جنس المبدع سواء أكان ذكراً أم أنثى ، ولكن بعضهن الآخر ومعهن بعض الناقدات الفرنسيات اعتقدن بسطحية مثل هذا الطرح لأن من الأفضل للمرأة أن تكتب بوصفها امرأة وستشكل نصوصها كشفاً شاملاً وتفجيرياً لخصوصية الموضوع الأنثوي وبهجته ، فالفرق بين الذكر والأنثى ليس فرقاً متعارضاً بالضرورة على الرغم من أن كثيراً من الأديبات والناقدات قلن بذلك وتصرفن على هذا الأساس . كما أن الفرق لا يعني بالضرورة تفوق أحد الجنسين على الآخر وأن صرحت بعض الأديبات والناقدات بذلك . فإذا عكسنا هذه الأفكار على النقد النسوي العربي فأن المسألة مختلفة بعض الشيء ، إننا لا يمكن أن نغفل خصوصية المرأة العربية ولنا في تاريخنا العربي من اللمحات ما يشير إلى حضور المرأة الناقدة ولا

يعني مثل هذا الكلام وجود نقد نسوي عربي قديم إلا أن هذا العصر لا يشبهه سواه من العصور وطبيعة الحياة المتجددة قد تفرض ظاهرة جديدة يدعمها جذر تراثي بعيد . ومن المؤكد إن ما يحصل في بيئاتنا الحضارية يشبه ما حصل للمرأة الأوروبية من حيث اضطرار المرأة أو رغبتها في الخروج من دارها من أجل العمل في مجالات شتى ومنها ما هو لصيق بالكلمة كالتدريس والصحافة والترجمة والطباعة وإدارة المكتبات أو العمل في وسائط الأعلام كالإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح كل هذه الظروف ستوجد مناخاً مناسباً للكتابة الإبداعية التي ستتطلب بالضرورة حضور المرأة الناقدة والمبدعة على حد سواء ! وتعزز الناقدة رؤيتها للنقد النسوي بسرد أسماء ناقدات أو دارسات أو باحثات عربيات فتذكر الدكتورة سهير قلماوي والدكتورة نعمة أحمد فؤاد والدكتورة سيزا قاسم والدكتورة خالدة سعيد والدكتورة لطفية الزيات وبعضهن التزم بأحد مناهج النقد ومنطلقاته كالدكتورة نبيلة إبراهيم سالم التي تنطلق في كتابتها النقدية من عمق التراث الشعبي وقدرته على التوغل إلى الأعمال الإبداعية المعاصرة . وتحاول الدكتورة يمنى العيد أن ترصد النتاج النسوي مستفيدة من منطلقات النقد البنيوي وثنائياته المتضادة ومن خلال جهود وجدان الصائغ وسواها من سبقنها او جايلنها نستنتج أن النقد النسوي العربي لم تتبلور له شخصية ثابتة أو كيان خاص لهشاشة حضور الناقدة العربية التي تمتلك أدواتها النقدية .

1

الفصل الاول

النقد الاجتماعي

وقصيدة التفعيلة .

النقد الاجتماعي والقصيدة الشعبية

الصلة بين النص الأدبي الأنثوي وحاضنته الاجتماعية قائمة على اسس علمية وذلك ما يستدعي تداول المنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى الأعمال الإبداعية عامة من خلال مؤثرات الواقع الاجتماعي إلا أن المبالغة في الأثر الاجتماعي قد تجور على العنصر الإبداعي مما يسلط في فضائه الجانب الاجتماعي على الجانب الجمالي. لقد وضع المنهج الاجتماعي منطلقاته النقدية على أسس الصلة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الفنية و لذلك يحرص النقد الرصين على طرفي هذه المعادلة وإن أي تفريط بأحد جانبي المعادلة إنما يؤشر خللاً بيناً في كينونة الفعل النقدي ولاسيما حين يقحم الناقد مفردات علم الاجتماع من أقيسة وشواهد وظواهر وتطبيقات في كينونة النص فإن ذلك مما يطمس روح الأثر الأدبي ويلوي عنقه إكراما لعلم الاجتماع الذي وجد ليضيء النص وليس ليستبيحه ! وحين نضع في روعنا هذه الاحترازات سيكون من حقنا ملاحظة الإتجاهات التي تتمحور حوله دون ان نعتسف ايا منهما ويجعله سكوت تحت فصل (الأدب والمثل الاجتماعية) برهاناً على أن الفن لا يتخلق في فراغ لأن الفنان محدد بزمان ومكان مما يتعين عليه أن يستجيب لمجتمع هو جزؤه منه و المعبر عنه ! و الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن ستبقى الروابط الجمعية عاملاً فعالاً في النقد والمنهج الاجتماعي في النقد وفق حلات معينة ومسوغة ربما يكون الأقدر من سواه على تناول بعض الأعمال الأدبية وبخاصة تلك التي ترتبط بمجتمعاتها وبما أن الناقدة الأنثوية كما يفترض صاحبة قضية ذات جذر

اجتماعي مترسخ في الذهنية العربية المغالية في اعتداد المرأة كائناً ينبغي تهمشه واستلابه بوهم انه سبب خطيئة آدم عليه السلام فهو الشطر المدنس من ثنائية الجنسين! مع محاولة تعميم ثقافة المرأة المخلوق غير القادر على صناعة القرار وعلى صيانة الذات بعيدا عن وصاية الرجل ! لذلك نرى ان المنهج الاجتماعي ذو جاهزية للتوغلفي شعيرات كثير من النصوص التي احتضنها النقدة الأنثوي واحتفى بها وشكل الى جانبها نصاً نقدياً جديراً بالنص الأصل بحيث يجيء السرد بآفاقه الواسعة ميداناً لهذه الصلة الوثقى بين الإجتماعي والإبداعي فقد تلجأ القصيدة إلى التشفير والتكثيف في حين أن السرد الأنثوي منصرف غالبا إلى هموم اجتماعية بحتة ليضيء مكابدات المرأة العربيةبما يعزز صميم مسوغات المنهج الاجتماعي.

النقد الاجتماعي والرواية

النقد الاجتماعي والسرد/

يتضح المنهج الاجتماعي من خلال تعامل الناقدة وجدان مع رواية (حب ليس إلا) لليمنية نادية كوكباني رغم وجود أصداء لمناهج نقدية اخرى! ولكن مركزية المنهج الاجتماعي لاتضار بتداخل المناهج الأخرى وسنرى في نصوص لاحقة كثيرة داخل المتن الروائي سلطة هذا المنهج حين يتمحور النص حوله ! قارن (نادية كوكباني وثقافة الجسد) التي تمهد لها الناقدة على هذا النحو (كيف يمكن للمتن الروائي الأنثوي أن يتحول برمته إلى مرايا سحرية نبصر من خلالها نصال الفتك وحركتها صوب الذات الأنثوية جسداً وفكراً وتطلعات ؟ كيف تأتى له أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي

الراعف وهو يقاوم ثقافة الوأد وطقوس النحر الثقافي والفكري ؟) ثم تلاحظ الناقدة مركزية الرواية بهيئة (سيرة أنثوية يمتزج فيها التاريخي بالأنثربولوجي بالسوسيولوجي بالايروتيكي لخلق بلورة سردية مخضلة بالمجاز والانزياح تعكس أزمة الأنوثة التي تسعى لأن تغادر قمقم الجسد فلا تجد سوى ثقافة تبقيها متقوقعة داخله ؟ إنك في هذه الرواية تكون قبالة حركة أدائية للصوت الأنثوي الذي يقف اعزلاً بوجه عصف الثقافة الأبوية من مستهلك إلى منتج إلى حارس أمين لبوابتها وطقوسها وعبر تقنيات سردية تذكي تأزم المناخات التي لفعت فرح بطلة الرواية وهي تطالب بمشروعية التعامل معها كذات إنسانية لا جسداً مداناً محفوفاً بالخطيئة ومشروعية حلمها في إكمال دراستها العليا وامتلاكها ناصية الإبداع الفكري لتخلق من فرح فينيقاً أنثوياً ترمده استلابات الراهن إلا أنه في خاتمة الرواية ينفض عن كاهله رماد الوأد الثقافي والجسدي ليحلق مزهوا بتحقق أحلامه إذ لم تبق فرح أسيرة ثقافة العنف بتمظهراتها المختلفة التي تفضي إلى تمزقات نفسية تعكس الرواية تفاصيلها الراعفة) و تؤسس وجدان الصائغ منظومتها النقدية المرتكزة إلى البنية الاجتماعية ورؤاها إزاء الأنثى وتابوهاتها التي تحرم عليها ممارسة حقها الطبيعي في الحياة !! على ارضية الأزمات التي تواجه الأنوثة حيث تقف حائلاً بينها وبين حلم الحياة فهي مثلاً تتلبث عند شراسة الثقافة الفحولية التي تسحق تحت مخالبها مسرات الأنوثة وتطلعاتها والناقدة تتوقف بعدها عند تفاصيل (الحدث التراجيدي الذي يجعل من حدث الزواج اغتصاباً جسدياً وطقساً من طقوس الوأد الجسدي) وهي تقف أيضا عند تشيؤ الأنوثة وصيرورتها جسداً مداناً حيث تناقش (ثيمة) الخرقة البيضاء التي تصاحب العروس لتثبت عذريتها حين ترد

في غضون الرواية (لم يسألني أبي صباحاً عن سبب تعبي وشحوب لون وجهي الواضح اكتفى متباهياً بأخذ خرقتي وتقبيل جبيني بقوة كأنه يشكرني على تلك الخرقة التي دفعت ثمنها غالياً ! لم أكن أعلم أن لبكارتي كل هذه الأهمية ولالق حمرتها كل هذه الفرحة ! أنستهم السؤال عن نزيف دم ، غمر بياض خرقتهم واخفى ملامحها كما أخفى بياض أعماقي إلى الأبد !!! ....) ثم تعالج وجدان الصائغ هذا المفصل من الحدث الدامي حين (يعيد المتن وعبر امتزاج البياض بالحمرة القانية عنونة الفصل صرخات لبياض ينزف) لنكون مرة أخرى إزاء متن بَصَري ملبد بمناخات الفجيعة وطقوس الوأد الجسدي لتعيد إلى مرايا النص ثقافة متجذرة في العقل الجمعي العربي بتابوهاته جاعلة المرموز لها بالأب الذي لا يجيد قراءة الجسد المؤنث حين يبقيه مشفراً مرهوناً بخرقة البكارة نازعاً عنه إنسانيته متمترساً بنظرته الدونية إليه بسبب من تكوينه البايولوجي ! أنه المقدس المدنس في آن معا ، فأي عذابات شاءت نادية الكوكباني أن تذكي جذوتها؟!) و النص النقدي هنا يوظف التشكيلي لخدمة المنهج الاجتماعي حين يصل إلى عمق البنية المسكوت عنها التي شاء الحدث الروائي أن يتوقف عندها وتحديداً تسليع الجسد الأنثوي وجعله ملكية خاصة بالآخر (الزوج + الأب) لتسليط الضوء على أزمة الأنوثة وطقوسها الدامية المهيمنة فنكتشف فيها كائناً متخماً بالغواية والخطيئة ! ووجدان الصائغ تكرس في هذه الدراسة موقف النقد الأنثوي ضد ثقافة العنف التي ترهب المرأة قارن (أقسم أنه كان بإمكاني أن أتحمل المزيد مادمت قادرة على ذلك . كان خوفي الشديد من كلمة مطلقة يجعلني أبحث عن منافذ كثيرة للبقاء مع سامي : لولا تعدية على آخر رمق لكرامتي التي تلذذ لعامين كاملين بامتصاص رحيقها من أوردتي وشراييني ؟ ..

لولا ما فعله عند مراقبتي ذات يوم وأنا غائبة تماماً في الرقص الشرقي . لم يكن ذلك الرقص هزَّ بطن كما قال بطل رواية زوربا اليوناني لنيكوس كازنتزكي، ... كان أكثر من ذلك بكثير ..(.. أمسك سامي بشعري ، افقدني الحركة ، تلفظ بقاموس من البذاءات اتهمني بأبشع الاتهامات ابسطها ... رقصي الذي يشبه العاهرات ، ثم أطلق ليده العنان في ضربي لأول مرة ! .. كم كان قاسياً مدمراً شعوري بإهانة الضرب !!! كان ما فعله في العامين في كفة وضربه لي في كفة أخرى تماماً) ! 6 والنص النقدي يعالج مشكلة الطلاق بتلقائية محسوبة فنلمح من خلال (كان خوفي الشديد من كلمة مطلقة) وحركة أصابع التابو الاجتماعي الذي يجد في (الأنوثة- الضحية) وجهاً آخر من وجوه الانفصال عن السائد الثقافي من التمرد إذن المتن النقدي يعالج محنة الأنثى في مجتمع يجد في وجودها كائناً مداناً برؤاه دون ان يعرف هذا الكائن المدان تهمته لكي يرتضي الإدانة ! وفي خاتمة الدراسة توقفت وجدان الصائغ عند استبطان عذابات الأنثى وفق للمنهج الاجتماعي تقرر الناقدة (أن الروائية نادية كوكباني في روايتها حب ليس إلا قد بلورت عبر تقنياتها السردية خطابا أنثوياً سعى وبمكابدة جمالية إلى نقد النظام الأبوي بشعاراته القمعية وسيطرته المطلقة ونظرته الدونية للأنوثة ، بسبب من الفارق البيولوجي فنحن في هذا المنجز الروائي أمام سيرة أنثوية نبصر من خلالها الوجه الأنثوي وحركة عينيه وهو يرقب الفجوة الهائلة بين اللافتات الملونة بالمساواة وحقوق المرأة وبين عتمة الراهن الملبد بالنفي وارتعاشة أنامله حين تقبض على جمر الواقع)فبات من الواضح لدينا أن هذه الخاتمة قد أرَّخت الأزمات الاجتماعية التي تواجه الأنثى فتهتك حقوقها في الحياة ومثل هذا التناول للنصوص الروائية وفق المنهج الاجتماعي ينسحب

على رواية نقرات الظباء للروائية المصرية ميرال الطحاوي إذ ركـزت وجـدان الصائغ على الآفات الاجتماعية التي تدين الأنثى بوصفها كائناً مدنساً قـارن (ميرال الطحاوي بين ثقافة الوأد وطقوس النبذ) وقد مهـدت لتركيزهـا بوضـع الروائية الطحاوي في حيث تصوغ روايتها نقرات الظباء سيرة ذاتية أنثوية مـن نمط خاص متخذة مـن الانثروبولـوجي والتـاريخي والسياسـي والثقـافي خلفيـة للرؤية وتقرر الناقدة أن (الرواية برمتها تشـكل احتفـاء بالأنوثـة وفـق تقنيـة سردية تتكئ إلى ذاكرة المكان عبر الوقـوف عنـد باقـة مـن الصـور الفوتغرافيـة واللوحات التشكيلية المنتقاة بعناية لابطال الرواية وشخوصها ومن ثم الانتقـال وعبر تقنية الخطف خلفاً إلى أحداث وعوالم سـردية ضـاجة بالإثـارة والتشـويق مستثمرة براعة وجهة النظر في تأطير هذه الصور أو نـزع الإطـار عنهـا ، فنجـد مثلاً صور الفحول مؤطرة في الأعم الأغلب بـأطر مذهبـة ومزركشـة في مقابـل صور الإناث المنزوعة الإطار في معظم الأحيان أو مؤطرة بأطر غائمة الملامـح ، ولعل تغييب الإطار أو حضوره يطرح إشكالية ترميزية لافتة) من الواضح هنـا أن النص النقدي يغوص في عمق الإشكالية الاجتماعيـة الـتي تحاصـر الأنوثـة وأقصد الثقافة الفحولية التي تسحق تحت أقـدامها مبـاهج الأنوثـة وطموحاتهـا وهو ما صاغته الرواية التي استقت إحداثها من بيئة البـدو كمـا أوضـح الـنص النقدي فتجد أن النص يكرس الإشكاليات التي تحد من حضور الأنوثة كما في المقتطف التالي الذي مهدت له وجـدان الصـائغ بقولهـا : وربمـا تنسـاق مـيرال الطحاوي مع الوجع الأنثوي فيتوحد صوتها مع صوت مهرة الأنثـى السـاردة لتكريس وجهة النظر التي تدين طقوس الوأد النفسي من داخل النص وخارجه وقد أضاء هذا التأويل الملامح المموهة للصور الباهتة – هند التي لم أرها في غـير

هذه الصورة التي كانوا يقفون أمامها في غرفة الصالون التي امتلأت حوائطها بالصور الباهتة - لم يكن لها صورة عرس فقد كانت فقط منزوية على حجر خادمتها (انشراح) صغيرة وبجدائل والآخرون كما الشباح يقفون أمامها مرددين (مسكينة) ! وقد صاروا لايتكلمون عنها لأنها بدت بعيدة وخارج كل ما يخصهم ! قالت الجدة النجدية تلك الكلمة ثم اكملت أنها حين رأتها آخر مرة كان شعرها كثيف البياض وجسدها شديد النحول !! رأتهم يسكبون الماء على جسدها قبل أن يلفوها بالكفن بعدها ينثرون العطور وينصرفون دون أن يصرخوا أو يبكوا أو حتى دون ان يلبسوا ثياب الحداد !! كانوا قد اعلنوا عن موتها قبل ذلك بكثير من يوم إن ادخلوها هذا البيت واغلقوا النوافذ والأبواب عليها قبل ان ينسحبوا غير منتبهين إلى صراخها لكنهم قالوا مسكينة ثم تحاشوا ذكر اسمها ؟ ورجعوا سريعاً إلى بيوتهم لكن هند منذ ذلك الحين تأتي إليهم ! أول مرة شاهدوها تركض في الفناء إ. هـ [8] والنص النقدي يعالج هذا الحدث التراجيدي المبؤَّر في مصرع البطلة (يشتغل هذا المتن السردي على أكثر من مستوى ترميزي لعل أولها هو المستوى البصري للتصوير الفوتوغرافي الذي يتحرك تارة ليؤكد عبر ملامح الصورة الباهتة المكانة التي تمتلكها الأنثى في الصالون الفحولي وتارة أخرى ليفضح المستور الممحو (لم يكن لهند صورة عرس) تفاصيل حدث زواجها بابن عمها تمحورت حولها الرواية فلم يكن عرساً إذن وإنما كان اغتصابا جسدياً ووفق مباركة جماعية لا يعنيها أحساسات هند الراعفة وهي تخضع لمراسيم تطبيق عرف قبلي بائد يمجد ملكية ابن العم لأناث عمه وبالتالي يكون الجسد الأنثوي ملكاً خاصاً تتداوله البروتوكولات الفحولية ! وأما المستوى الثاني فقد تمظهر في النسق الأنثوي

المستهلك للثقافة الفحولية السائدة عبر ملامح الجدة النجدية بل أن استبدال واو جماعة الذكور محل نون النسوة في (يصرخوا + يبكوا + يلبسوا ثياب الحداد...) إشارة تبصم هيمنة نسق على نسق وتفضح الفاصل النفسي بين هند وسرب الإناث المتحرك على سطح النص! ثم يضيء المستوى الثالث طبيعة العقاب النفسي الذي مارسته الرواية على هؤلاء الذين تضرجت أيديهم بدماء هذه الموؤدة الحية: لم يتنبهوا لصراخها في بيت أغلقوا فيه النوافذ والأبواب إ. هـ والميتة حين صارت هند عصية على ذاكرة النبذ حين صيرها المخيال السردي قطة جميلة (لكن هند منذ ذلك الحين تأتي إليهم) النص النقدي يتوقف عند حدثين هامين هما الزواج بابن العم هذا الحدث الذي شكل مفصلاً مهماً طعن تحت شراسته الأنوثة وانتهى بموتها في خاتمة الرواية ، وحتى موت (البطلة / هند) لم يكن موتاً عادياً بل كان نتيجة وأد حقيقي مارسته عليها القبيلة نساء ورجالاً حين أدخلوها في مكان أغلقت فيه النوافذ والأبواب ،وتؤكد ذلك وجدان الصائغ حين تقول في خاتمة دراستها بأن قارئ الرواية يكون " قبالة تجربة إنسانية تراجيدية تفضح إحساسات الأنوثة بهشاشة كينونتها وعبثية وجودها واللاقيمة المطلقة لدورها الاجتماعي ككيان بشري حين تكون موضوعاً للنبذ القدري وطقساً من طقوس الوأد" ،وتضيف بأن " الرواية باختصار بما تحمله من جدة في طروحاتها السردية التي تؤصل لبيئة البدوان وطقوسها الشعبية التي تلتف حبالها حول خناق الأنوثة ولاسيما طقس الزواج بابن العم فهي تنجح في أن تضعك وجهاً لوجه مع ثقافة الوأد عبر أحداث مستعرة تترك أثارها الواضحة على التنامي السردي) .! وجدان الصائغ في مشروعها النقدي تسعى إلى معالجة قضايا المرأة في المحيط العربي راصدة حركة

أطواق العتمة التي تضيق الخناق عليها ولعلها كما هو واضح قد ناقشت من خلال رواية نقرات الظباء مشكلة الزواج القهري بابن العم ، هذه المشكلة التي تجعل من المرأة جسداً فقط ، بلا ذاكرة ولا أحاسيس ! وقد اغتمت وجدان الصائغ لثقافة العنف التي تبيح هتك حرمة المرأة وإنسانيتها حين تتلبث عند رواية القلق السري من عذابات شهرزاد للروائية البحرينية فوزية رشيد قارن (فوزية رشيد وثقافة العنف) حيث تناولت المقتطفات الروائية التي ناقشت صيرورة الجسد الأنثوي رمزاً من رموز الخطيئة إذ تورد ضمن دراستها المقتطف الروائي التالي (أصوات من بعيد ، الكائن الخرافي ينفلش ليغطي كل المساحات المدينة تحترق ، انهمار ناري ينتشر في كل مكان ، كتل ضبابية سوداء ، تموه الوجوه المختلطة ، كائنات بشرية وتلك الأخرى القادمة من البحر أو من فيافي الصحراء ، طيور جارحة تنكأ العيون ، أبواق وأصوات تراتيل والكل في غيه سادر نحو حتفه المحتوم ، نساء معلقات من رؤوسهن ، حفر نارية تصهرها ، ثم تعاود صهرها ، بعد أن تستعيد هيئتها الأولى ، لتشتعل من جديد نساء أخريات تخرج الثعابين من أجسادهن ! تضاهي في ذلك كائنات خرافية بشعة ذات أحجام كبيرة يخرج من أفواهها اللهيب ونار السعير ، يوقظ كل الموتى فتند عنهم صرخات مسعورة ... (النساء وراء كل الخطايا !!) صوت آخر يفجع صداه المكان المضطرم (هي السبب في خروج آدم من جنته) ترتجف السماء ترتجف الأرض ! البشر ينقلبون رخويات سمجة ،! تنفث من أفواهها السعير ، ممرات واسعة مليئة بجداول من حمأة الزيوت مغلية تحمر من يقع فيها دخان أسود كثيف (من صنع الخطيئة الأولى) لم تعد تفقه شيئاً مما حولها كان أحدهم يجرها نحو السرير .. وجهة يمتطى الآن أمامها ويسألها في فورة نشوته (قولي أني

سيدك) رددت باستلام (أنت سيدي). وترنو وجدان الصائغ إلى المشهد الروائي لنشهد هنا تمركز الجنس المؤنث على مساحة المتن السردي في مقابل تهميش الجنس المذكر واقتصاره على الذي جعله النص نكرة (أحدهم) ليكون وجهاً مكروراً مقروناً بالتعرية الفكرية والغواية الحسية المهلكة أنه إذا قرين الموت الفكري وهو بالضرورة شهريار آخر ينبعث من رماده ليوقد في الفضاءات الأنثوية مرجعياته السلوكية والثقافية التي تحبس الفكر الأنثوي في أغلال الجسد هكذا يعالج النص النقدي إشكالية الجسد الأنثوي بوصفه المدنس ثقافياً واجتماعياً ويلمح حركة المتخيل الأنثوي لرصد هذه الإشكالية ! إن صوت الناقدة وجدان يتماهي مع صوت المبدعة فوزية رشيد لإدانة هذه النظرة الدونية التي تجد في الجسد الأنثوي رمزاً من رموز الخطيئة والغواية !

وتشتغل وجدان الصائغ في قراءتها لرواية عرس الوالد للروائية اليمنية عزيزة عبدالله على آليات المنهج الاجتماعي في النقد ويتضح هذا عند وقوفها على حدث (عرس الوالد) تحديداً بوصفها المحور الأساسي والإشكالية الاجتماعية التي تجعل من المرأة رقماً من الأرقام في أجندة الرجل المزواج وهي أجندة يبيحها العرف القبلي ووجدان الصائغ تقتطف في دراستها (عزيزة عبدالله وثقافة الترميز) نصاً تورده الروائية تقول فيه (لا يعتقد القارئ بأني أتحامل على أحد ، تحاملي فحسب هو على الظلم الذي يقع على المرأة دون مبرر أو عذر مقبول أو خطيئة ارتكبتها) ليتضح لنا من خلال هذا المقتطف موقف النص النقدي من قضية المرأة وثقافة الاستلاب التي تحاصرها فتنتزع عنها كل حقوقها للعيش . والنص النقدي يقتطف المشهد الروائي التالي ليوضح رؤاه إزاء هذه القضية (حين صحوت باكراً ذلك اليوم على تلك الحركة والجلبة

، وبعد محاولتي الدائبة لفتح الباب دون فائدة ووقوفي قرب النافذة والبحث عن أمي دون جدوى بين تلك الخلية التي لم أتمكن من رؤيتها بوضوح من مكاني المرتفع على حافة النافذة ، لا أدري كم مر علي من الوقت ، ساعة ؟ ساعتان ؟ أكثر ؟ أقل ؟ ولا أتذكر من كانت العاملة التي فتحت لي الباب بعد أن سمعت مناداتي وبكائي ، ... حملت عروسي الخشبية التي صنعتها أمي من أعواد الخشب وكستها ببقايا قصاصات الأقمشة ، كانت والدتي قد بدلت ثوب عروستي بآخر خاطت لها ثوباً جديداً واسعا لونه أحمر ، أعتقد أنه من القماش الذي أحضره الوالد بمناسبة زواجه ، العادة تقضي بأن الرجل إذ عزم على الزواج فإن عليه أن يحضر لزوجته أو زوجاته السابقات ما جلبه للعروس الجديدة) ومن الجدير بالذكر أن النص الروائي يرد على لسان طفلة في الخامسة من عمرها تستيقظ على جلبة تعم البيت استعداداً لاستقبال عروس الوالد والنص النقدي يقتطف هذا المشهد دون سواه ليؤكد على الإحساسات المريرة التي تجتاح الذات المستلبة والمهمشة التي تجد نفسها تحت طاحونة الحدث إذ تجد الناقدة وجدان : إن استدعاء العروس الخشبية لم يكن مصادفة من مصادفات التذكر وإنما هو حيلة سردية ومرايا سحرية نرقب من خلالها تحولات الأنوثة المستلبة والمهمشة المتحركة على مسرح النص والتي تكافئ هذه اللعبة الصغيرة التي تقاسمت مع الإناث (الزوجات السابقات + العروس الجديدة) أردية الفجيعة الحمر! إلا أن المخيال السردي قد شاء أن يؤنق الجرح الأنثوي الذي كان ناغراً جراء شراسة العرف القبلي الذي يسمح بانتهاك وجودها الإنساني برمته ، وتكون هذه اللعبة الخشبية إطاراً لحدث العرس الذي يفترض ابتهاج الزوجات السابقات وترحيبهن بالضرة الجديدة وهو عرف تناقشه الكاتبة وتجعله مهمازاً

لاستقراء إحساسات الأم التي تشعر بهشاشة وجودها الإنساني فتدخلها في دوامة الضياع لاحظ دايولوج الساردة مع خادمتها إ. هـ !! فالنص النقدي يرتكز على لعبة الترميز التي أتقنتها عزيزة عبدالله ليكشف عن عذابات الأنوثة الخاضعة لسلطة حدث تكرار الزواج وأحقية الزوج في تعدد الزوجات ، وتلمح وجدان الصائغ وعبر العروسة الخشبية أفقاً ترميزياً شاءت الرواية أن توظفه في أنساق مختلفة والنص النقدي يقف مثلاً عند ضياع هذه العروسة الخشبية حين يورد المقتطف الروائي الثاني (قالت بخيت من الأفضل أن نصعد الدرج ونتفرج على موكب العرس من سطح الدار الآن . لم يكن مني إلا التجاوب معها بعد أن رفضت طلبي والنزول معي لأنقاذ عروستي ... قالت لم تعودي بحاجة إليها الآن . سوف ترين عروسة حقيقية لا بل عروستين .

عروس أبيك وعروس أخيك) !!

إن النص النقدي يعالج هذا الحدث وفقاً لمنطلقات المنهج الاجتماعي حين يشير ' إن ضياع العروسة الخشبية لايمكن أن يكون حدثاً طارئاً في المعمار السردي وأنما جاء ليوقد في ذاكرة التلقي ملامح والدة بطلة الرواية التي اضمرتها البنية المسكوت عنها المتخمة بتشظيات الأنوثة وانكساراتها حد الضياع وهي تضيء من الجانب الآخر ملامح عروس الوالد وعروس الأخ اللتين شكلتا وجهاً آخر من وجوه هذه العروسة الخشبية . ويعزز التماهي الحاد بين العروسة الخشبية وأم بطلة الرواية التي تجد نفسها مستلبة وعاجزة عن رفض ما يحصل ولا حتى شجبه) فيكون واضحا أن النص النقدي ينحو منحى اجتماعياً وهو يعالج عذابات الأنثى التي تجد نفسها محشورة في خضم حدث تعدد

الزوجات وقد يقف النص النقدي عند المونولوج الحزين الذي يرد في غضون الرواية : "ضممت عروستي إلى صدري وأنا حزينة على ظهرها الذي انكسر ولم تتمكن أمي من اصلاحه وهي تشبك طرحتها ، كنت اضمها كأنني أضم أمي التي اختفت في الزحام) ليعكس الخطاب النقدي رؤاه إزاء حدث تعدد الزوجات عند الاشارة الى ان ذلك (يعزز هذا المقتطف السردي شراسة الحدث الذي أطاح بالأم (الأنثى المتشظية تحت وطأة السائد القبلي) فتعكس العروسة الخشبية الضائعة والمكسورة الظهر دورة القهر النفسي والجسدي الذي يسحق الأنثى في النسق الفحولي وحيرة (الأنا) الساردة إزاء وجودها الإنساني المكبل بالجسد ، ويفلح الالحاح على ذاكرة الفعل (أضم + ضممت + اضم) في إذكاء إحساسات الفقد والحرمان التي لفت المشهد الراعف برمته) أن النص النقدي لا ينشغل بآليات المنهج الاجتماعي على حساب التقنيات الفنية التي ترصع النص وتبرز مهارة الروائية في صياغة متن روائي متقن بل أنه يتوقف عند مثلاً الصوت الهامس (المونولوج) ليلمح اغتراب الذات الساردة عما حولها ، وقد يجد النص النقدي في العروس الخشبية (مرايا استشرافية تعكس الحركة الدائرية للوجع الأنثوي بل والزمن الأنثوي فمأساة الأمس هي مأساة الآتي وفجيعة الأم هي فجيعة الابنة) وقد ينتقل تقصي النقد من المونولوج إلى الدايلوج كما في المقتطف الروائي الذي يعكس حواراً بين بطلة الرواية والعمة محسنة : "أقول لها : رأيتك في الصباح تصنعين أطواقاً من الورد والريحان لمن ؟ ! تقول : صنعتهم للعرائس هل تريدين واحدة لعروستك الجميلة أم لك ؟) ثمة حركة دائرية ترميزية طريفة يخلقها النص عبر أطواق الريحان والفل بين العروسة الخشبية التي شكلت البؤرة المركزية المفخخة وشكلت عروس الوالد وعروس

الأخ الساردة النقاط المتحركة في الهامش وهي دائرة يقوم بنسجها النسق الأنثوي المستهلك للثقافة الفحولية والمرموز له بالعمة المحسنة) من الواضح بأن معادلة الظاهرة الاجتماعية / التقنية السردية لا تختل بيد أن النص النقدي الذي يسعى واعياً إلى الجمع بين طرفي المعادلة المذكورة دون أن ينحاز إلى الظاهرة الاجتماعية فيبدو مجرد عرض لمشكلة اجتماعية معروفة هي تعدد الزوجات أو أن ينصرف إلى التقنية السردية فيفقد المنهج الاجتماعي في النقد هويته وتضيع خصوصيته . ومنذ أن نقرأ عنوان الناقدة وجدان الصائغ (ميسون صقر القاسمي وثقافة اللون) نحدس انتقال الناقدة إلى رواية أخرى هي رواية (ريحانة) للروائية الاماراتية ميسون صقر القاسمي إذ تنفذ إلى الرواية من منفذ النقد الاجتماعي ويظهر هذا من خلال حرص الناقدة على المعادلة المهمة (الاجتماعي / الفني) ويتمظهر الجانب الاجتماعي في الرواية على أكثر من وجه حين يبدو الوجه الأول من خلال التباين الطبقي بين الشخصيات إذ أن المحور الاساس في الرواية يقوم على طبقة العبيد التي تنهض لتغادر مكانها في سياقات اجتماعية صعبة ويبدو الوجه الثاني من خلال تكريس الناقدة فقرات من تحليلها النقدي لقضيتها الرئيسة التي تنتظم أعمالها النقدية بوجه عام وهنا تركز الناقدة على الأنوثة المستلبة بوصفها الرهان الأصعب الذي يتلاشى تحت معاول الهامش الاجتماعي والطبقي ! وثمة وجه ثالث للجانب الاجتماعي المهم في هذه الرواية الولدان النقيضان لريحانة البطلة الروائية إذ يظهر الأول سادراً في مباهجه الجسدية حد الشذوذ ويبدو الآخر منغلقاً على معتقده حد الزهد بالآخرين واعتزاله في حين يتجلى الجانب الفني التقني عبر ملامح ترتكز على مرتكزات تشكيلية تنتمي إلى ثقافة الروائية ميسون القاسمي وممارستها

للفن التشكيلي وهي تحيل إلى ترميزات سردية وكما سنشير في السطور اللاحقة وثمة جانب تقني آخر يبدو من خلال إخضاع المتن السردي في الرواية إلى مناخ شعري فتوقد فيه تفاصيل الصورة الشعرية وينتمي المناخ الشعري أيضا إلى حرفية الروائية في مجال الشعر فلقد عرفت شاعرة قبل أن تعرف ساردة . تستدرج هذه الرواية أفق التلقي وكما تشير الناقدة (لتقصي تفاصيل تدافع الأحداث وتنامي البنية النفسية لبطلة الرواية ريحانة وهي محاصرة بلعنة العبودية التي توقد في ذخيرة التلقي تساؤلات الخيبة والمرارة وهو يرقب تفاصيل صراعها الدامي مع المتن الثقافي والقيمي والاجتماعي والطبقي وهزائمها المتلاحقة التي اتجهت بها لطوفان عارم من الاغتراب المكاني والنفسي صوب اللامكان) فيتأكد لنا المرتكز الاجتماعي الذي قامت عليه الرواية وأبطالها وشخصياتها التي عانت وكابدت في أطار سياق اجتماعي صعب داخل النص الروائي وأما الجانب الفني التقني فتشير إليه الناقدة بقولها : "وتصير ميسون صقر المتن السردي نصا بصريا ملبداً بالسوريالية ينجح في أن يضيء وبدقة عبثية حياة محراك هذا الشاب الذي وقع صريع لعنة العبودية وحركته صوب اللازمان واللامكان عبر تدمير مستمر لذاته ولغيره) وتتكرر الملامح التقنية في مواضع من هذه الدراسة النقدية إذ تشير(يتمظهر الجانب الشعري في تخليق معادل أنزياحي نلمح من خلاله تماهي ملامح شمسة (بطلة القصة) المتشظية بين حدث زواجها بابن عمها غلبة وكرهاً وحدث التخلي الواعي عن هذه الشخصية التي اختصرت ازمة السياسي العربي المتكئ إلى الايديولوجية الغربية والذي يقع فريسة الازدواجية بين القول والسلوك تتماهى مع ملامح الوردة التي اخضعها المخيال الشعري لعملية الهتك الجسدي عبر (قطعت الوردة ونثرتها على السرير) إيماء

إلى شراسة هذا الطقس الذي يشظي وجود شمسة الإنساني برمته وهو بالضرورة يستثمر الترميز المشفر ليمنتج الأحداث اللاحقة ويدينها . بل أن المتن يستثمر هذه الحركة المواربة للترميز الاستعاري الذي يماهي بين الوردة (المستعار له) وشمسة (المستعار منه) فتستبدل عمق الجرح الناغر بلون الورد إيماء لحالة التناشز الحاد بين تراجيديا الحدث المسكوت عنها وبين رقة الورد التي شكلت الغطاء المموه لفجيعة الذات واستلابها ! وقد عزز هذا التأويل حمرة اللوحة التي نقّت الجرح الأنثوي (نمت في حضن دمعتين من الورد الأحمر) واختزلت عبر الفعل – نمت – وما لحق به (زمناً مغروقاً بالشتات والفناء الجسدي) فتظهر هوية المنهج الاجتماعي في النقد الذي ارتكزت إليه الناقدة ودخلت إلى رحاب رواية (ريحانة) للروائية الاماراتية ميسون صقر القاسمي وعبر هذا الاعتماد على التحليل الفني الممتزج بالطابع الاجتماعي الواضح في الرواية . وتنسحب هذه الرؤية النقدية للنصوص الروائية الأنثوية وفقاً للمنهج الاجتماعي على معالجة وجدان الصائغ لموضوع الثأر القبلي وتحديداً تناولها لرواية(حرب الخشب) للروائية اليمنية هند هيثم وفي دراستها التي جاءت تحت عنوان هند هيثم وثقافة الثأر القبلي إذ تمهد لدراستها بالتوجس من معايشة التجربة لحظة معايشة النص (أن يتحدث عمل روائي أنثوي عن الثأر ومتوالياته المرمدة يعني أنه يعايش لهيب اللحظة الراعفة وأن يغوص إلى تفاصيله وصوت رصاصاته التي تتسلل إلى شغاف الروح فأن ذلك يعني الرغبة في وخز فضاء التلقي وخلخلة قناعاته من أجل إعادة صياغة الراهن المعاش المدجج بالإلغاء ! وأن تتحول خناجر الغدر والتربص إلي سيوف خشبية معنى ذلك أنها تشير إلى بدائية الحدث ولا منطقية أحداثه !! فمن الواضح أن النص

النقدي يعلن عن هويته الاجتماعية في معالجة هذه الرواية التي ناقشت مشكلة الثأر القبلي الذي لا زال يعصف بالراهن اليمني فتتكسر تحت أقدامه الأرواح والأعمار معاً ، ووجدان الصائغ تضيف إلى هذه العبارات في مقدمة دراستها قولها " أن رواية (حرب الخشب) وقد جعلت من الثأر القبلي حدثاً مهيمناً يضغط بشراسة على الفضاء السردي ومنذ العنونة التي شكلت الأضاءات الصارخة المكتنزة بمرارة السخرية حرب الخشب) ؟ وهي تنقلك إلى مناخاتها الملبدة بالوأد الجماعي منذ الاستهلالة المتخمة بحركة النحر المتسللة من الجسد إلى الروح فتكون إزاء ملامح الأم (سليمة) الثكلى بمصرع اولادها الأربعة (محمد و سليم وحسين وعبد الله) وتصميمها على أبعاد الأبن الأخير والوحيد عمر وأخته زهرة الذي غدا على قائمة المطلوبين للثأر عن دائرة الحدث الدامي، فتصغى إلى نبراتها الراعفة ونلمح دموع الطفولة التي تغسل عيون عمر وزهرة المبعدين عن حضن الأمومة غلبة وقهراً بل أنك تجد أن المخيال السردي يستعين بالمعادل الترميزي لفك مغاليق هذه المحنة الإنسانية من الواضح أن النص النقدي يتابع امتزاج المتن الروائي بالهم الجماعي الذي يشغل الروائية لحظة صياغة الرواية ، والنص النقدي يلمح تسلل هذا الحدث الدامي - الثار القبلي - إلى قلب العمل الروائي وحركة أنامل الروائية التي تمزج بين العناصر الفنية والأشكالية الاجتماعية التي هي بصدد معالجتها وكذلك يفعل النص النقدي الذي يشتغل على أبراز العناصر الفنية كعنوان الرواية ودلالته الفنية مثلاً والهم المركزي لها في تسليط الضوء على الآفات الاجتماعية التي تفتك هذه المرة بالإنسان ذكراً كان أم أنثى ، ووجدان الصائغ في معالجتها لهذه الرواية تقف عند أبرز الأحداث الدامية التي شكلت مفاصل العمل الروائي

وساهمت في تنامي البناء السردي فهي مثلاً تقف عند مصرع عبد الله الأخ الأكبر لبطل الرواية عمر سالم وتتأمل ما ورد في النص الروائي على لسان عمر (كان الكل يعرف أنه أوسم شباب العائلة ، وأفضلهم وأذكاهم وليس له بالعير ولا بالنفير وتضيف وجدان الصائغ : " بل أنك تجد أن المخيال السردي يتوغل ليستبطن أحساس (الأنوات) التي تتحرك على مسرح الحدث (قتل عبد الله أشاع الحزن والألم والقهر في كل أرجاء أرضنا ، كان أملاً منهاراً ، وأحس الجميع بشكل غامض بأنهم السبب في مقتل عبد الله ، كان عبد الله بريئاً ، بريئاً تماماً من كل شيء ، لم يكن طرفا في أي معركة لم يحمل سلاحاً في حياته ، كان يمكن أن يعيش أكثر ، لو لا أن مفاخرة العائلة الزائدة به جعلته في وجه المدفع والهدف الأول لآل عمر سالم) بل أن الرواية تجعل من الفضاء السردي مرايا نبصر من خلالها أصابع العتمة وحركة الزناد المتربصة بالإنسان بوصفه أداة لتفريغ هجيرالضغينة (كمنوا لنا – وكمنوا والجولة الأخيرة كانت لنا لم يردوا لفترة ، اعتقدنا أن شوكتهم انكسرت لكن هاهم يردون بغتة ويردون أفضل أبنائنا قتيلاً ، تركوه حتى أدى أخر امتحاناته ثم قتلوه انتقاماً منا بعد عدة سنين مما فعلنا بهم في جولة ثأرنا ، قتلوه بعد أن أدى آخر امتحاناته (في كلية الطب) ليروا الحسرة على وجوهنا ونحن نقرأ اسمه الأول على دفعة الخرجين ، شماتتهم فينا بعد مقتل عبد الله كانت لا تطاق) والتنامي الدرامي للرواية يتصاعد بتصاعد الحدث الذي يتقشر عن قتلى وفي حركة دائرية مفرغة تطحن الآني وترمد الآتي وتسحق الذات في رحى الجماعة الموتورة) من الواضح أن النص النقدي يتحرك بشكل متوازن مع النص الروائي ليدين ظاهرة الثأر القبلي بوصفها آفة اجتماعية ، وقد لا حظنا أن النص النقدي يعضد رؤية الروائية التي

وقفت تتكلم بألم عما يحدث في بلدها ولاسيما حين تؤكد وجدان الصائغ على ذلك في خاتمة دراستها بقولها :" أن رواية حرب الخشب للروائية هند هيثم قد استطاعت أن تلامس تراجيديا الثأر ودواماته الشرسة ومنذ العنونة التي سخرت من صيرورة الثأر طوفاناً يجتاح الأمكنة وأنواتها فلا يتركها إلا حيثما تذروه الرياح ، لقد أعلنت الرواية في أكثر من مفصل عن رؤاها إزاء ما يحصل على الأرض ومرارتها وهي ترقب انفلات فراشات الحضارة واحتراقها في هجير الثأر هذا الحدث الكارثي العابث بشراسة بإنسانية الذات البشرية ووجودها

النقد الاجتماعي والقصة

و ينسحب التناول النقدي القائم على منطلقات المنهج الاجتماعي على الدراسات التي تناولت الفن القصصي فتنتقي الناقدة وجدان الصائغ المجموعة القصصية المعنونة -الكتابة بحروف مسروقة - للقاصة السعودية هيام المفلح وهي تورد دراستها تحت عنوان (الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية) حيث تبدأ بقصة (ألف ياء امرأة) التي تقول عنها " تفضح قصة (ألف ياء إمرأة) المتشذرة وعبر المقاطع المرقمة إلى ثلاث عشرة شذرة تتروح بين السرد السيري القائم على تقصي تجربة حياة كاملة منذ انبلاجها وحتى نضجها واكتمالها منعكسة على وعي الكينونة الأنثوية الساردة وبين دورة حياة الأنثى (ميلاد + زواج + ولادة) رؤية انتقادية واعية هدفها تسليط الضوء على الوجع الأنثوي الخاص الذي يرافق هذه الكينونة المرهفة منذ ساعاتها الأولى التي تشهد فيها الحياة إذ يتناهى إلى مسامعنا صوتها المنتحب وهو يقلب صفحات الماضي بآلية فلاش باك Flash back قارن :

... حين ولدتني أمي ....

اخبرتها الوجوه المقطبة حولها أنها ولدت (شيئاً) غير مرغوب فيه

وحين وعيت ما حولي

اكتشف أنني مجرد (شيء) مختلف " فتختار الناقدة هذا الهم الاجتماعي القديم الحديث المتعلق بولادة الأنثى وهي تقدم للتحليل النقدي تلمح هذه المشكلة الاجتماعية وفي الوقت ذاته تشير إلى تقنية الارتجاع الفني وأسلوب القاصة هيام المفلح في عرض معاناتها وتأتي الناقدة كي تعلق بقولها على النص المقتبس من القصة ألف ياء امرأة حين ترى وجدان ان البنية السردية (تستبطن رؤية الآخر المدججة بالاستلاب والقمع أزاء – الأنا - الأنثوية ويختزل فضاء القص الزمن السردي (ولدتني +وحين وعيت + أدركت) ليقدم تشكيلات ترميزية تسترجع المعيش الشخصي المنصرم (ولدتني) وتدمج ذلك بمناخات الحاضر(أدركت) بحيث تتناسل تشظيات متوالية لتتبلور سيرة ذاتية تؤاخي بين الصيغة الشعرية الغنائية والسرد وتفتح حواراً صادقاً بين المحكي اليومي والخطاب السافر المتدثر بعتمة الواقع القامع) فتتكرر وجدان آليات التناول النقدي المستند إلى الهم الاجتماعي بدرجة أساس مع لمحات تتجه صوب التقنية الفنية ! ومثل ذلك يقال عن التحليل النقدي للمشهد التاسع من القصة نفسها والتي يفضح فيها المشهد التاسع (تشظيات الأنا الأنثوية إزاء الآخر المتيقن من تشيؤ هذه الذات وامتلاكها فالشاعرة مستسلمة : غابة الألوان انبسطت أمام ناظري بحثت بينها عن ثوب ألبسه... هذا ضاق علي ...

وهذا لونه زاه يوحي بالتفاؤل ... وأنا لست كذلك وهذا يعطيني مظهراً شابا ... وقلبي هرم عجوز . وهذا يخلع على مسحة وقار مهمة .. وفي داخلي لاشيء ... وهذا اشتراه زوجي .. يليق بأم وربة بيت وحبيسة منزل وزوجة تحت الطلب لبسته) فيظل التحليل النقدي في إطار الهم الاجتماعي الذي ينصرف إلى معاناة المرأة وهمومها وإحساسها بالهوان والتهميش وهذا ما يتكرر في المشروع النقدي لوجدان الصائغ عبر دراستها وتحليلها النقدي وغالباً ما تتوقف الناقدة عند عنوان القصة أو المجموعة أو كلتيهما فهي تؤنث وتبلور عنوان القصة التي استأثرت بعنوان المجموعة – نصاً متاخماً يومي إلى هوس (الأنا) الأنثوية بهاجس البوح (الكتابة) تحت سلطة الاستلاب والمصادرة (حروف مسروقة) وعلامة إشارية جاذبة لحواس التلقي تفلح في استدراجها إلى التوغل في المنظومة السردية للقصة) 20 ومن المعلوم أن عنوان القصة هو أول ما يطالعنا منها ولذلك فأن اهتمام الناقدة اهتمام واع به ومقصود إذ غالبا ما ينعكس العنوان على مضمون القصة كلها . وقلما تخلو دراسة تحليلية من خلاصة مكثفة لخاتمة الدراسة ومن ذلك هذه الخاتمة التي أوردتها وجدان الصائغ في السطور الأخيرة من دراستها لقصص هيام المفلح إذ يرد فيها وبعد فأن القاصة هيام المفلح في مجموعتها (الكتابة بحروف مسروقة) قد استثمرت شعرية السرد لتصوغ من أدواته المتنوعة مرايا دلالية صقيلة تمنح أفق التلقي سانحة ملاحقة ملامح الأنثى وتأمل تفاصيل عالمها وخصوصية طقوسها لتخلق تماساً مباشراً مع إحساسات الأنثى في اغترابها عن الآخر وتألفها معه ومع إحساساته في قبوله إياها أو رفضه لها أبان اليومي والراهن كما أن هذه المرايا الانزياحية قد عكست أكثر من شخصية أنثوية سواء على الصعيد الإنساني

(الجدة / الأم / الابنة / الحفيدة) أو على صعيد دور المرأة ومشاركتها في بناء الحياة (موظفة / مدرسة / صحفية / باحثة / اجتماعية / ربة بيت) وقد اعربت الانزياحات المشفرة والتبئير الترميزي عن رؤية الآخر المعتمة التي تسوغ استلاب الأنوثة وإلغاء إنسانيتها وتشيؤها بحيث أن أفق انتظار القارئ يحدس طبيعة الرسالة الإنسانية التي تنهض عليها هذه المجموعة الجادة) وهذا نسق أكاديمي تحرص عليه الناقدة منذ دراستها الأولى وفي دراستها اللاحقة- على حد سواء - ومن الواضح أن هذه الخلاصة تركز على هموم الأنثى وإحساسات الإقصاء مع لمحات لها صلة بالترميز والتقنية والجانب الفني وهي بالضرورة لا تغني عن قراءة الدراسة كلها بيد أنها تبدو صورة مصغرة . وتنحو وجدان الصائغ منحى اجتماعياً في معالجتها لقصص القاصة المصرية عفاف السيد حيث تتوقف عند مجموعتها القصصية (باب الخسارة) لتقول عنها في مدخل دراستها التي جاءت تحت عنوان (عفاف السيد والثقافة الفحولية) تصغي القاصة المصرية عفاف السيد وعبر نتاجها القصصي لصوت موهبتها الحاضرة وتستجيب لنداء كيانها الأنثوي لتعبر عن هموم نسوية حقيقية جعلت من فضائها السردي أفقاً مرأوياً يعكس تشظيات الذات تحت سلطة الآخر القامع ويجلي ملامح انكسارها واستسلامها حد الهزيمة أحياناً ، وربما يبلور كينونة جديدة تتمرد على واقعها وتدمر قناعاتها لتنطلق الذات الأنثوية بعيداً عن أسار الإلغاء والتهميش والمصادرة" من الواضح أن النص النقدي يلامس هموم المرأة وعذاباتها فهو يتوقف عند المفاصل القصصية التي تؤكد هذا الاتجاه .. وتحديداً حين يورد (لا تفتقد عفاف السيد إحساسات اللوعة جراء ازدواجية الثقافية الفحولية ونظرتها المتدنية للأنثى حين تصوغ قصتها (ثلاثية الحزن والعشق

والكبريا ء) وهي تتقن لعبة التقمص فتكتب بقلم الرجل وتتكلم بلغته التي تمارس غواية قمع الأنوثة داخل استار الجسد واللغة على حد سواء تأمل هذا المقتطف المنعكس على وعي بطل القصة) ومن الواضح أن وجدان الصائغ تجعل من هذه المعالجة الاجتماعية للنص القصصي مدخلاً للتناول النصي فمثلاً حين تقف عند المقتطف القصصي التالي (نساء كلهن هوامل ومجرد مسافات بيضاء أتركها بين علامات التنصيص فيضحكن ويعتقدن أن البين تعني اهتماماً وأن علامات التنصيص هي محبتي ، وأنهن داخلها في حين أني كنت أعني أن أنحيهن خارج الاهتمام . ووضعت قلبي داخلاً وحوطت عليه وسودت العلامات ، فلم يرين الداخل ابدا وأعتقدن أني بسيط في حين أني أن احتجت المسافات البيضاء ، سوف أرحلهن لاسفل الصفحة ، وليكن توضيحاً لفقرة في عمري ، كنت أضعهن خلالها مواطئ يسددن فجوات تحت الحذاء)[22] فتعلق الناقدة عليه بقولها : "عفاف تكتب عن الرجل وتتقمصه وهي بذلك تعلن عن موت الوصايا الفحولية والمنظومة الأبوية الصارمة حين تجعل من الرجل موضوعاً للسرد وتخضعه لآلياته لتعرية صلته الهشة بالأنثى والورقة الرامزة لوجوده الفكري حين جعلتهما حكراً على المباهج الحسية ، وهي بهذا تستدرج المتلقي إلى لعبة تفكيك الخطاب الفحولي القامع والسائد بغية إعادة صياغة هذه الثقافة الغاشمة التي مارست غواية إلغاء الأنوثة داخل أسوار الورقة ، حين جعلتها رمزاً كتابياً مفرغاً من محتواه (مسافات بيضاء بين علامات التنصيص) ومنحت الرجل زمام المبادرة لترحيلها من المتن إلى الهامش من خلال مناورة بين الأنوثة والفحولة تنتهي بسحق الجسد الأنثوي (تملأ فجوات تحت الحذاء) وعبر مخاتلة مشفرة اضاءها تكرار الفعل (يعتقدن + اعتقدن) ! اضف إلى

ذلك فأن المتن قد حشر الثقافة الفحولية المتكورة في بطل القصة بين مرآتين الأولى مرايا السرد التي منتجت أحداث وأحاديث محمومة فضحت أزدواجية الثقافة الذكورية وبين مرايا الورقة التي عكست من خلال خربشات الحبر وتسويد العلامات الرؤية المشروخة للفحولة التي استعمرت الأنوثة والورقة ومارست ضدها العنف الثقافي حد الوأد من الواضح أن المعالجة النقدية ارتكزت إلى مفصلين الأول اجتماعي عالجت من خلاله انحباس المرأة في دائرة الجسد وكأن صوت النقد يتوحد مع صوت الإبداع ليدين هذه الازمة القديمة الجديدة ، والمفصل الثاني يقف على تقنيات النص السردي في تكييف الفكرة وصياغتها وإيصالها إلى التلقي ! وحين تتناول الناقدة أحدى قصص القاصة المصرية عائشة أبو النور وتحديداً قصتها (أوجاع نسائية جداً) التي وردت في مجموعتها القصصية (إرحل لنلتقي) فإنها تعتمد التحليل النقدي على نص مقتبس من القصة يرد فيه " اشتاق إلى وجود رجل في حياتي يشعرني بانتمائي إلى أرض كيانه ... يبدد شيوعية انتماءاتي ... يضمني إلى حزبه ... يستميل صوتي إلى جانب مبادئه ... انتخبه رئيساً على جمهورية عقلي ومشاعري ... يكون ديمقراطياً في أفكاره ... متحرراً في أرائه سخياً في عطائه ... ديكتاتورياً في حبه . قالت ..اشتاق لرجل كهذا ... اتمناه ... انتظره ... أبحث عنه .. بين كل الوجوه والنفوس والعقول ، أبحث لا أعثر له على أثر ،كأن رؤوس الرجال كلها . بانت نقطا سوداء متشابهة .. وسط لوحة تشكيلية عملاقة ... مزدحمة بلا معنى) فيأتي التحليل النقدي مستوعباً لطبيعة النص الطريف للقاصة عائشة أبو النور وتقنيتها في عرض قضية المرأة وإحساساتها ويتناغم الجانب الاجتماعي الذي ارتكز إليه التحليل النقدي مع الجانب التقني الذي اختارته القاصة أسلوباً طريفاً

في عرض قصتها وهي لذلك تقف عند ظواهر فنية كظاهرة التكرار وتقف عند اللغة الطريفة الخاصة في هذه القصة.

وترى وجدان الصائغ عند قصص القاصة البحرينية سعاد آل خليفة فأنها تقدم لدراستها المعنونة (سعاد آل خليفة وثقافة المكان) ان (سعاد آل خليفة تعلن الأنوثة عن مكابداتها عبر تقنيات سردية متخمة بندى المجاز والانزياح) وتركز الناقدة على الهم الاجتماعي والتقنية الفنية مندغمتين ببعضهما وتنتقي الناقدة قصةالعنكبوت وهي ضمن المجموعة القصصية (الغرفة المغلقة) للقاصة سعاد آل خليفة وتسوغ الناقدة اختيارها قصة العنكبوت باعتداد القصة المنتقاة (تتقصى مكابدات الأنثى الارملة اثر عودتها إلى المنزل الأول فتكون في مواجهة حرفية قصصية جريئة توظف كل تفاصيل المحكي السردي وأولها العنونة القصصية التي تشغل افق التلقي في استذكار الذخيرة الدلالية لهذا المحمول اللفظي - العنكبوت - المتحركة بين اقصى البشاعة على صعيد الواقع وأقصى الاغتراب والتقوقع على صعيد المجاز) وتمضي الناقدة محللة النص القصصي لتقتطف هذا المقتبس الذي يرد فيه (أنها تحاول أن تنسى الأحداث التي جعلتها تلجأ إلى أخوتها وتطلب منهم السكن في المنزل القديم ، ولكن عبثا ما تحاول يا لخسارتها الفادحة منزل كبير وحديث وفخم راح منها في غمضة عين لمجرد أنه لم يكن باسمها كان باسم زوجها وقد اختلف عليه الورثة ثم اخذته أم الزوج واخوته أما هي فقد خرجت من المنزل ذليلة ... وعادت تتذلل اخوتها للعودة إلى المنزل القديم ،انقلبت على الفراش وحدقت قليلاً ، علقت عيناها على شيء مرسوم في السقف ، أنه بيت لعنكبوت صغير ... امعنت النظر ... أنها لا تكاد ترى ملامح هذا البيت ... وربما كانت ترى ثقباً غائراً تلمع حوله خيوط واهية

... اشفقت على الحركة الضعيفة التي كانت تصدر من بين تلك الخيوط ، تذكرت وضعها السابق ، وما كانت تعانيه من أمال والآم واجتاحتها رغبة في ان تصعد إلى أعلى السقف وتطل على بيت العنكبوت ... حنين للبكاء لم تستطع مقاومته واخذت تنشج بصمت ... تعلقت عيناها مرة أخرى عند الثقب في أعلى السقف ... لم تر العنكبوت هذه المرة اين اختفت ، هل دخلت في الثقب ، أم أخرجت عنوة من بيتها الواهن. تأملت .. حاولت أن تلمح الخيوط اللا مرئية التي تمدها العنكبوت عادة .. وفي لمحة خاطفة لمع أحد الخيوط على انعكاس الضوء تتبعت امتداد الخيط محاذياً الجدار فرأتها معلقة)

وتنطلق الناقدة تقصياً وتحليلاً مستندة إلى النص المذكورلأن النص (يخلق .. من العنكبوت معادلاً مشفراً لتشظيات الأنوثة الخاضعة للتهميش والنفي لذلك نراها – الأنثى المسوخة بسبب القهر الاجتماعي – العنكبوت – معلقة في اللامكان وعبر أكثر من متوازية إيحائية طريفة (منزل قديم – بيت صغير للعنكبوت) و (حركة ذليلة منكسرة / حركة العنبكوت الضعيفة التي كانت تصدر من بين تلك الخيوط) و (منزل كبير وحديث وفخم راح منها في غمضة عين / أخرجت عنوة من بيتها الواهن) بل أن العلاقة بين الذات والمكان تفصح عن عمق المسافة بينهما إذ أنها لا ترتبط به ولا تحركها رغبة لامتلاكه) فيكون التركيز في هذا التحليل على المكان بوصفه مهاداً للقضية الاجتماعية يطرحها النص في هيئة مأساة تتعرض لها الزوجة الأرملة حين يطردها الورثة من بيت زوجها ولكن المكان ليس مجرد حاضنة للهم الاجتماعي إذ يتجلى تقنية فنية يرتكز إليها النص معتمداً على ما يوحيه المكان من استقرار أو ضياع لا سيما أن القاصة اختارت العنكبوت قسيما إيحائياً لها وهو الذي انتهت إليه

الناقدة واعتمدت عليه في تحليلها لاسيما أن العنكبوت المعلق في اللامكان يحتل عنوان القصة ويمتد فيها حتى خاتمتها، وتنفذ الناقدة إلى المكان القصصي في قصة العنكبوت من خلال النص التالي : "كان ظلام الغرفة غريباً لم تفتح الباب كاملاً وأنما توقفت قليلاً ودفعت به ببطء فأحست بشيء ما يلمس وجهها كلما دفعت الباب ازدادت الخيوط .. واجسام صغيرة لا تكاد تميزها بدأت تسقط على كتفها وتشعر بأنها تدب بنعومة انتابها فزع شديد وعادت إلى الوراء تتحسس وجهها وثيابها ... تطلعت إلي الأعلى فراعتها الخيوط الحريرية المتدلية من أعلى السقف .... ميزت مصدر الخيوط في زوايا السقف وعند الشقوق والثقوب الصغيرة) فتكشف الناقدة عن أن هذا المقتطف السردي يعرض هندسة مكانية لافتة "تبدأ بالباب بوصفها عتبة زمكانية تجتاز من خلاله (الأنا) الساردة راهنها المعاش المرموز له بالدجنة التي أطبقت على المكان صوب زمن تتوق فيه الذات الأنثوية لهتك تابوهات المصادرة أنها تواجه في حركتها صوب الغرفة المغلقة وصناديقها السبعة الموصودة والموروث الفحولي الذي يرى في ذاته القيمة المطلقة وقد رمزت له القصة بالخزائن ، أن الخطاب الأدبي للقصة يعاقب هذه الكينونة التي هتكت المحظور حين يلتهمها (المكان/ العنكبوت) وتواصل الناقدة توغلها في تفاصيل المكان القصصي معتمدة على تقنية المكان وإيحاءاته ومن الجانب الآخر تركز على رموز القهر الاجتماعي التي تحاصر الكينونة الأنثوية وتصادر مباهجها وعناكبه المتربصة بطموحها وآمالها- كما عبر النص النقدي- 28 وتقف وجدان الصائغ عند قصص القاصة اليمنية أروى عبده عثمان وتحديداً قصتها (شبيك لبيك) التي وردت في مجموعتها (يحدث في تنكا بلاد النامس) لتحللها على مستويات

متعددة منها المستوى الاجتماعي اعتماداً على الحوار الخارجي (الدايلوكـ) الذي يفضح قهر الأنثى ورغبة الآخر المذكر في تهميشها بعد ذلك تورد الناقدة هذا الحوار الخارجي المعبر الذي نقتطف منه "من أنا؟ زوجتك المحبة المطيعة ... وشبيك لبيك ها أنذا بين يديك لم ينتبه لحديثها .. ردت عليه قائلة : لا عليك يا زوجي العزيز ساعوضك عن كل ما بدر مني عندما كنت كلبة ... سأحول حياتك الماضية إلى جنة لم تحلم بها مطلقاً ... نعم نعم سأجدد حياتك ... وأعيد لك شبابك وسنعيش سعداء في مملكتنا السعيدة ... وسأنجب لك اطفالا وذرية صالحة بإذن الله ... اقتربت منه أكثر طبعت قبلة على جبينه ... أرتدت خطوتين ... فتحت ذراعيها وقالت ... شبيك لبيك زوجتك المحبة بين يديك ، لم يستسغ قبلتها فمسحها ... فاقترب منها بضع خطوات آمراً أياها بإعادة ما قالته ... هرولت نحوه بابتسامة واسعة قائلة : شبيك لبيك زوجتك بين يديك ، اتعرفين أيتها الزوجة أن ما ترددينه تافه وينم عن وضاعتك29 وتعلق الناقدة على هذا الحوار الخارجي حيث تشير إلى (أن البنية السردية تفضح كينونة الآخر المذكر وتتلذذها في استلاب (الأنا) الأنثوية هويتها حد المصادرة والإلغاء30 وبذلك يتوافر في تحليلها النقدي عنصران هما الجانب التقني الفني المتمثل بالحوار الخارجي والعنصر الأساس الذي أقامت عليه الناقدة تحليلها النقدي وهو قضية المرأة المهمشة وحقوقها المصادرة كما تعبر الناقدة في كثير من الأحيان ! وجدان (في منيرة الفاضل وثقافة التهميش) و قبل أن تدخل ارحاب مجموعتها القصصية للصوت لهشاشة الصدى تقرر ان الخصيصة القصصية الطاغية تعكس (البراعة في استثمار شعرية السرد والقدرة على الصياغة من أدواته المتنوعة مرايا دلالية صقيلة تمنح أفق التلقي سانحة التماس المباشر مع أحساسات

الأنثى في اغترابها عن الأخر وتآلفها معه ومع إحساساته في قبوله إياها أورفضه لها أبان اليومي والراهن ففي مجموعتها القصصية (للصوت لهشاشة الصدى) الصادرة في البحرين تعرب الانزياحات المشفرة والتبئير الترميزي عن رؤية الآخر المعتمة التي تسوغ استلاب الأنوثة وإلغاء إنسانيتها بل وتشيوئها) فتشير الناقدة إلى جناحي المنهج الاجتماعي الذي دخلت هذا النص السردي من خلاله فهناك التقنية القصصية القائمة على استثمار شعرية السرد،وهناك أيضا احساسات الأنثى باغترابها عن الآخر وتآلفها معه وبذلك فإنها تمهد للنص الأول الذي اختارته الناقدة وبنت عليه تحليلها النقدي فيرد النص المقتبس من قصة ثمة نداءات ما يلي (في هذا المكان بعد أن تميل الشمس بوجهها قليلاً نحو الأفق ، ستتجمع النسوة في لقائهن اليومي ، محتفيات بأنوثتهن وستنحسر عباءاتهن الحريرية لتتفرس الأعين كل منتقيات الأخرى ستفرد بعضهن الأذرع والسيقان الموشاة بخطوط الحناء في منحنيات وتعريجات كاشفة الجهد الفريد . سيحتسين الشاي المنعنع ، ويتبادلن أطباق الحلوى والكعك المعرشة بفواكة استوائية ، .... وستتفرد كل واحدة بحكاية تصوغ فيها اختيارات المخيلة .... عن رجال يترملون ونساء يحتضرن بأمراض تتآكل فيها أجسادهن النضرة ، حكايات تتهافت وتتعاقب مأخوذة بالشهقة الوجلة المتربصة . وسوف تتف كل واحدة في محيط ثديها بسملة تقيها من عواقب دهر لا يؤمن له ثم في لحظة سنشهد ارتجاج اجسادهن البضة في هزل الضحك على نكت نابية يتبادلنها وشعور بالمعرفة يكتنف صدورهن . لحظتها ستبدأ كل واحدة في الهمس عن أمور مخدعها . عن عقاقير وعطور ذات نفحة أسطورية تلهب قلب الرجل ... تقهقة نساء العائلة .. متباهيات بيسير المعرفة .... نستمع إلى عبث حكاياتهن

المزدهية بلوعة الضجر وهن يجبن الأرصفة بدكاكينها المرصوصة في المساءات .... تلهو نساء العائلة بوهم الحب وهن ينتظرن أزواجاً تحبل بهم الحانات والملاهي بدخانها وموسيقاها الصاخبة ... ، كل هذه الوحدة البائسة في الليالي القصية لنساء تكتظ بهن البيوت الصامتة في جزيرتنا الصغيرة) وتعالج الناقدة هذا المقتطف القصصي بقولها فترى ان هذا المشهد السردي يتوخى الأسلوب الساخر في مناقشة هموم الأنثى ومعاناتها إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته (وهو أسلوب يحمل في بنيته الغاطسة ادانة للنسقين :المذكر – المؤنث !) ويتم ذلك عبر متوازية ترميزية طريفة لأن مرايا النص(تعكس الفعل الشرس للنسق الذكوري بسلوكياته ومرجعياته القائمة على احتقار الكينونة الأنثوية) فتقع فريسة هذا الجد السلطوي ساعة تخضع للثقافة الاجتماعية فتستحيل جسداً يفرض سلطته الوهمية على الرجل من خلال امتلاكها سحر الغواية مع التباسات الرؤية الأنثوية إزاء الآخر (الحميم / والخصيم) فهو الملاذ وهو (ميدوزا) الآلهة التي تستطيع تحجير الزمن والمكان في نظرة واحدة فنحن بهذا إزاء كينونة الذات الطاغية التي تلغي (أنا) الأنثوية وتهمشها وفي الوقت نفسه إزاء كينونة ذات أنثوية (مدجنة منمطة مستبعدة تتوسل سيدها الفحل أن يدخل فراديسها الجسدية) نحن إذن إزاء راهن اغترابي مروع ياتي على نمطين الأول هو اغتراب الأنثى عن الآخر المذكر بسبب عقم الراهن الثقافي واما الاغتراب الثاني فهو اغتراب الآخر القامع عن أنثاه بحثاً عن كينونة تعيد له ذاته المتفتتة في يوميات الجسد والغواية وذلك هو المسوغ الذي بموجبه يستدعي النص فضاءات كابوسية تحتضن محنة المذكر المنفي طواعية عن واقعه المادي ! مع أن زمن النص باد او كامن (في هذا المكان بعد أن تميل الشمس بوجهها قليلاً

نحو الأفق) فهو زمن سريان العتمة والتوقد الذهني الذي يسترجع مكابدات الحرمان . وهكذا يضع النص يده ومنذ العنونة (ثمة نداءات) على الخلل الثقافي المتكرر في راهننا المعاش 32 ومن الواضح أن النص النقدي ركز على الاغتراب الاجتماعي للذكر والأنثى على حد سواء ، فالرجل ينفي نفسه عن أحضان الدفء ميمما وجهه شطر الحانات الصاخبة الباردة في حين تثرثر النساء وتجتر الأحاديث التافهة! فالنص القصصي الأساس أراد ان يدين مجتمعاً بأكمله وقد تابعه النص النقدي في ذلك وآزره وأضاف إليه من خلال احتضانه له والتنويه به وتشخيص قوة تأثيره وقد أفادت الناقدة من مرجعيتها الأسطوتاريخية حين أوردت ميدوزا رمزا للجاذبية الرجيمة في سياق نصها النقدي !

ولكن الحرب حين تنعكس على وعي الأنثى الساردة فأن وجدان الصائغ تحتفي برؤية الأنثى لحدث الحرب فتكون القاصة العراقية إرادة الجبوري في مجموعتها القصصية فقدانات محوراً لتحليلها فمهدت لدراستها (أرادة الجبوري وثقافة الحرب) بتوكيد مثلث الجحيم الوطن الحب فحين يكون المكان الحميم - الوطن - معتقلاً كونيا ضاجا بالحروب والمحن هل يمكن للكتابة أن تكون نوعاً من أنواع المقاومة للسكونية والهمود وصوتا آخر من أصوات الانعتاق من عتمة اليومي المالوف المضاء بسعير القذائف المحرقة غير المالوفة ؟! وكيف يمكن للأنثى أن تغوص في أعماق اعماق الذاكرة المكانية الجمعية (الملبدة بإضواء القنابل العنقودية وأزيز طائرات الشبح التي تحصد الأهداف والأرواح معاً لتلتقط صوراً للفجيعة الجماعية التي عاشها إنسان وادي الرافدين على مدار ثلاثة عقود عجاف وما زال) ويصب هذا المضمون في مصب

اهتمامات الناقدة الصائغ وتحديداً قضية المرأة المكتوية في سلم حضارة الجسد وفي حربها لكي تنبثق إشكالية الحرب التي تهم المرأة والرجل على حد سواء بوصفها إالغاء لكينونة المرأة التي تكابد بحساسيتها العالية مرجعية الحروب في لاوعيها ! قد يكون أسلوب الفتك في الحرب مختلفا بين كفتي الحرب الرجل والمراة فيجزل العذاب الاسطوري للمراة بينا يقصد في منح العذاب للرجل وعلى النحو الذي تعبر عنه تراتبية الصور الجزئية والكلية الساكنة والمتحركة في أنساق القاص عند أرادة الجبوري ففي قصتها (ربما الدموع ربما المطر) مثلا جاءت هذه الديباجة (... تحدثني أمي عن البيت والجيران والشائعات والأخبار والأسعار والجرائم وتسألني عن خبر سمعته من المذياع حول حصة الفرد من المواد الغذائية ... نظراتها معلقة بصوتي ... استدرك لكن الخيبة سرعان ما تكتسح وجهها وأنا أقول لها عباراتي اليومية : صحيح يا أمي أني أعمل في صحيفة لكنك تعرفين جيداً أني منذ أن دمروا العراق لا اقرأ الأخبار ولا استمع إليها ... لا أشاهدها ... أترك فنجان الشاي وخيبة أمي واصعد إلى غرفتي ... أفتح باب شرفتي المطلة على الحديقة أراقب الفصول في اشجارها والأعشاش بالعوائل الساكنة فيها أرى عصفورة تحاول أن تمرن صغيرها على الطيران فيخفق بسبب كرشه المتدلي .... أضحك .... فقط الطيور ازداد وزنها بعد الحرب .. الحشرات تملأ المكان ماذا لو علم الناس بهذا السر ؟ اتراهم سينافسون العصافير على سمنتها ؟ أضحك بدموع أغفو) 35 !! وتعلق وجدان الصائغ على هذا المشهد السردي (.. يعرض التفاوت الصوتي الذي ينقل النص من الحوار الخارجي الدايولوكـ إلى الحوار الداخلي المونولوكـ ضمن لوحة بانورامية ملونة بثقافة الحرب ومخلفاتها التي تقتسم مع الإنسان

الأعزل كسرة خبزه وتكرع أيامه ، بل إنك تلمح أن المتن يتقشر عن لوحة واخزة للجوع ملفعة بمرارة ساخرة تؤنسن العصفورة وفرخها البدين لتكون متوازية إيحائية للطفولة الجائعة والأنوثة المجروحة بعذابات الأمومة ولتمرر خطابا أيديولوجيا يعرى القرارات الدولية التي تسوغ عذابات الإنسان الأعزل ومعاقبته بقوته وقوت عياله وقد كرس المتن هذه الدلالة بـ (أضحك بدموع واغفو) لنشهد إحساسات الوعي الحاد بالمحنة الجماعية حد الانغلاق عليها (واغفو) في زمن اختلاط الأوراق (الشائعات – الأخبار – الأسعار – الجرائم) وضياع القيم . ومن الجدير بالذكر أن المتخيل السردي في هذه القصة قد جعل من نهر دجلة معادلاً ترميزياً ينتظم المتن برمته تسقط عليه (الأنا) الساردة إحساسات شتى تنفذ الناقدة إلى تحليل النص من خلال تقنية الحوار الخارجي كما أنها تحاول أن تميز لغتها النقدية وهي هنا في قصة (ربما الدموع ربما المطر) تركز على الأفق اللا إنساني الذي تشيعه الحرب وقد استطاعت الناقدة – وهو ما تستنتجه من خلال هذه الدراسة - أن تتخطى النقد المدرسي وأن تفيد من مرجعياتها وخبراتها في رفد لغتها وأسلوب صياغتها لدراستها النقدية . وتنتقي الناقدة نصاً آخر مقتبسا من قصة أرادة الجبوري (ظفيرة بشريط احمر) لتدين من خلال هذا النص بشاعة الحرب ولا انسانيتها حيث يتتبع النص النقدي مسار القصة في رصد حركة بطل القصة المفجوع بمقتل ابنته ذات الظفائر والشريط الأحمر بملجأ العامرية وكيف بدأ لبطلة القصة حين وقف أمام الباص الذي كانت تستقله " تتبعت خط نظرته ، جفلت وأنا أشعر بها مسددة نحوي . تلفت حاولت إبعاد الارتباك الذي انتابني . الانشغال بالوجوه المنفعلة التي كسر ظهور الرجل المفاجئ كسلها وخدرها الصباحي ، وغير ذلك

لم يجعلني إلا أن أشعر بنظراته أقوى ، - ماذا حدث لابنته ؟ هل كانت كبيرة .- لا طفلة في الخامسة من عمرها ، كان يحتضنها أثناء سقوط صاروخ على حي سكني ، عندما حضر رجال الأنقاذ ، وجدوه مغمى عليه وأشلاء الطفلة متناثرة في المكان لم ينج أحد سواه من أفراد الأسرة) فتعلق الناقدة على هذا المشهد القصصي بقولها : " أنت في هذا المناخ الواقعي السوريالي الكابوسي الملبد بالفجيعة أمام أنوثة مجروحة وذكورة فقدت اتزانها وطفولة مؤودة ، أي معادلة تراجيدية هذه التي خلفتها الحرب ؟ ! وأية أخلاقيات بررتها الأيدي التي ضغطت على زناد الموت لتسحق الأنسان الأعزل وأنت بالضرورة أمام تقنية بارعة انتقلت بك وبرشاقة من لحظة السرد إلى اللحظة الفارطة (الفلاش باك) لتضيء أمكنة شهدت ضجيج طفولة وأحاديث وهمهمات ترقب مصيرها المجهول احتضنها مكان الحدث (ملجأ العامرية) 38 فتنفذ الناقدة إلى التحليل من خلال التقنية السردية وتقنية (الفلاش باك) تحديداً مما يكشف عن ملاحظة مهمة تخص أسلوب الناقدة في معالجتها النقدية في إطار النقد الاجتماعي الذي نحن بصدده أنها لا تنصرف إلى المضمون الاجتماعي وإنما تستعين بالتقنيات الفنية ، كي لا يكون تحليلها النقدي مجرد تلخيص للنصوص السردية والإبداعية بوجه عام وإنما تستكمل الجناح الآخر للتحليل وأقصد بها الجانب التقني الفني .

النقد الاجتماعي والشعر

يشكل المنهج الاجتماعي فصلا مهماً من فصول التأويل النقدي لوجدان الصائغ حيث تشتغل على قضيتها الأساس (تحرير المرأة) من العبودية والرق الاجتماعي الذي ضربته حولها التابوهات ولا يعني هذا التحرر انسلاخ

المرأة من عقيدتها وقيمها بل تجد أنها تؤكد ضرورة الالتزام بالخلق القويم والعقيدة بكل طروحاتها التي تساعد المرأة على حقها في العيش وفي الحياة إلا أن هذا التحرير يعني رفع الحيف عن المرأة والخروج بها من مناخات القمع إلى ضوء الحياة مع احتراز غير خاف على متتبعي مسيرتها النقدية قوامه ان الحياة رجل حر وامراة حرة ولايمكن استمرار الحياة بمعزل عن هذه الثنائية حين تدور في فلك من الحرية .

النقد الاجتماعي والقصيدة العمودية

والمبدعة العربية حين تكتب الشعر تختار لها الايقاع الذي يماثل حاجاتها النفسية حتى ان بعض الشاعرات كتب في الشعر الفصيح والشعر اللهجوي وبعض شاعرات الفصيح مثلا يتنقلن بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر دون اي شعور بالتناقض ! ويبدو ان الناقدة متنبهة الى هذه الحيثية فكانت اختياراتها منسجمة مع الواقع الانثوي الابداعي ! فالشاعرة المغربية امينة المريني وهي تكتب قصيدة (نادلة) استطاعت تجاوز الخطوط الحمر في موضوعة ماكل ما يعرف يقال فثمة الفتاة النادلة من تمتد على مركزية القصيدة خلال إحساساتها الذاتية فالشاعرة تناقش في قصيدتها وعبر النادلة ضياع القيم أمام سلطة الفقر والحرمان والناقدة تسلط الضوء على مخاطر تسليع الجسد الأنثوي وجعله لقمة سائغة للنفوس الدنيئة كما أنها تسلط الضوء في الوقت نفسه على دور المعتقد والمباديء في حماية النفس من ادرانها ووقايتها شرور أفعالها ! فالشاعرة أمينة المريني تقدم قصيدتها بمقدمة نثرية تقول انها شاهدت النادلة (.. تعمل في أحدى المقاهي فخلفت نزيفاً في القلب والذاكرة) وينهد

النص النقدي ليشير إلى دور هذه المقدمة النثرية لإيصال القارئ إلى مناخات القصة الشعرية التي انطوت عليها قصيدة نادلة والتي تعالج إشكالية الفقر الذي يقود المرأة قهراً إلى مستنقع الرذيلة فنجد أن القصيدة ترصد تفاصيل هذه النادلة حين تقول فيها :

أيُّ كـــبر ذهـــب الدهـــر بـــه   مع حلم ظل طيفاً في كراهـــا

معْ صوانٍ وكؤوس راقصـــات   وعيـــون نهمـــات لا تراهـــا

سمات هذا النص لدى وجدان (هي سمات توحي بالانكسار في مجملها) ويتواصل النص النقدي في تقصي عناصر هذه القصة التي تحكي عذابات المرأة الشاعرة التي تبصر بهذه النادلة سقوطاً للقيم الجميلة ويتفاقم هذا الإحساس بضياع الأخلاق حين يورد النص النقدي (ويتعاظم إحساس راوية القصة باللوعة والأسى على المصير البائس لبطلتها وتختم قصيدتها ذات الطابع القصصي بقولها :

انا أبكي فيك دنيا وجدت   فيها أنثى قد تلبي من دعاها

تصطفي الشاعرة لفظة (الدنيا) التي تشي بأنها عارضة طارئة ولكنها معبأة بالمآسي والأخطاء البشرية . وهي تنتقي نمطاً من الخاتمة يصح أن تدعوه بالخاتمة المفتوحة لهذه القصة إذ لا يحسم مصير البطلة التي قد تتمادى مع صوت الشر وقد تستجيب إلى نداء الخير وطريقه القويم . وكأن القصة تستفز أحساس القارئ كي يسارع إلى إنقاذ مثل هذه الحالة إن وجدت على مقربة منه انسجاما مع الموعظة الأخلاقية المتضمنة في هذه القصيدة القصصية) ومن الواضح أن النص النقدي يضع نصب عينيه القيم الأخلاقية التي يجب أن تستظل بظلها

الأنثى العربية المتحصنة بالعقيدة وهو يرتكز إلى صوت الشاعرة المغربية أمينة المريني التي كرست هذا الجانب في قصيدتها التي جاءت على هيئة قصة شعرية ناقشت من خلالها مشكلة الفقر التي تطيح بالمرأة التي تجد نفسها عاجزة عن تسديد متطلبات الحياة . وقد نحا النص النقدي منحى اجتماعيا ونصيا تحليليا في آن وأحد فمثلما توقف عند مضمون امتهان المرأة وتسليعها ليدين هذه الظاهرة الاجتماعية ويضم صوته إلى صوت الشاعرة ، فإنه قد رصد حركة أنامل الشعر في صياغة متن متقن إذ يقول في خاتمة الدراسة (إن الشاعرة في قصيدتها القصصية قد استثمرت عطاءات الصورة البيانية الحية منذ مقدمتها النثرية وتتكئ بعض صورها على مهاد إيقاعي مستمد من التكرار والتجمعات الصوتية والجناس فضلاً عن القافية التي استندت إلى حرف الروي (الهاء) المحاط بصوت حرف المد (ا/ هـ / ا) بحيث يستوعب الآهة ويفرغها انسجاما مع الأجواء الحزينة للقصيدة وقد جاء بحر الرمل مناسبا لموضوع القصيدة مع أنه بحر راقص بيد أن الشاعرة قد طوعته بحيث استوعب الملامح الشكلية والنفسية لبطلة القصة وحوارها وطبيعة الشخصيات التي تحيط بها والفضاء الزماني والمكاني الذي احتضنها من غير أن تعاضل أو تضعف طوال الأبيات الواحدة والعشرين للقصيدة (ومن الواضح أن النص النقدي يمزج بين المنهج الاجتماعي والتحليل النصي لكي لا يفقد هدفه في التوقف عند مواطن الجمال في القصيدة، ومن الملاحظ أن النص النقدي وقف عند تحول النص إلى أداة فنية بيد الشاعرة التي تتأمل الواقع الاجتماعي وتقوم بوضع اليد على جراحاته . وحين ترصد الناقدة نصوص الشاعرة العمانية هاشمية الموسوي فإنها تمهد لدراستها (القصيدة الأنثوية بين مكابدات الذات وسلطة الآخر) بقولها : للأنثى خارج

النص عالمها المسكون بالرهافة وبهاجس التوق إلى محاورة الآخر والانعتاق من سلطة التهميش والألغاء والمصادرة ، وحين نورد فراديس النص الأنثوي فأن مرايا النص تعكس هذه الذات المرهفة المفعمة بالإبداع والقلق إزاء تناقض الواقع واحتداماته إ. هـــ نلاحظ هنا أن النص النقدي يضع شروطاً اجتماعية بتناوله النقدي أهمها التوغل في عذابات المرأة بسبب إنكار دورها الفاعل في البناء الاجتماعي " وتضيف بقولها فيه : "قصيدتها (مرايا ليل)تعكس مكابدات الأنثى إزاء حدث الفقد والغياب والتي يرد فيها:

عــام مضــى والجــرح ينبـــ ش في الضـــــلوع معالمـــــه

عــام مضــى والحــزن يـــأ بـــى أن يغــادر مرسمـــــه

صـــور وعـــود ذكـــريا ت لم تـــزل تـــدمي فمـــــه

يفتح تكرار (عام مضى / عام مضى) الدائرة المغلقة باتجاه المسكوت عنه ليحيل إلى الفاصل الزمني بين الأنا الساردة والآخر الغائبأن هذه الإيقاعية تفتح جرحاً ناغراً إذ تعيد إلى الذاكرة ملامح ذلك الغائب (صور / وعود / ذكريات) وتكوّراللحظة الراهنة ومن الواضح أن النص النقدي يعالج هذا المشهد الشعري برؤى تقف على منطلقات المنهج الاجتماعي

النقد الاجتماعي وقصيدة النثر

تمتلك قصيدة النثر جاذبية غير اعتيادية في المخيال العربي وقد فتنت قصيدة النثر شاعرات عربيات كثيرات ربما بسبب الحرية الواسعة التي تمتلكها شعريتها ! ووجدان مرة اخرى تشتغل في معالجتها النقدية لقصيدة النثر الأنثوية

على آليات المنهج الاجتماعي فهي تتأمل فيض النصوص الإبداعية لتتوقف مثلاً عند قصائد الشاعرة العمانية تركية آلبو سعيدي لتقول عنها في مقدمة دراستها (القصيدة الأنثوية وشعرية الحوار الذاتي) انها شاعرة تمتح من ذاتها المذوتة كوامن شعريتها (فتلوذ الأنا الأنثوية المسكونة بالإبداع بأسلوب الحوار الذاتي المونولوكَ حين تتصاعد أزمتها إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته ، فلا تجد لها متنفسا خارج حدود الذات ، لذلك فإنها وبوعي جماعي تغلق أبواب ذاتها ونوافذها لتغدو جداراً أملس يقيها وعورة الآخر وشراسة قهره ، وغالباً ما يأتي بوحها مضمخاً بعبير التأمل ومعاتبة الذات بغية المصالحة معها والانغمار في أجوائها تخفيفاً من هجير الخارج وجحيم الآخر) 41 من الواضح أن المتن النقدي يضع رؤاه إزاء النص المنقود فهو يقف عند عذابات المرأة بسبب من قهر الواقع الاجتماعي ، ونجد أن طبيعة هذا التناول تفرضه طبيعة النصوص المنقودة ، فمثلاً حين تتحدث الشاعرة تركية البوسيعدي عن مكابدات المرأة المبدعة في قصيدتها (راحلة) وتحديداً المقطع الأول الذي يرد فيه :

إني راحلة

ألملمُ أوراقي المبعثرة

ألملم عذاباتي الدفينة

وأرحلُ باتجاهِ

تاهت طرقاتُه المتعبة (... اني راحلة + اني راحلة) لتفيض الجملة الشعرية الأخيرة على جسد القصيدة بمدلولات مشاكسة لا تمنح مفاتيحها الدلالية بسهولة وهي تتصادم مع عنونة النص واستهلالته (راحلة + أني

راحلة) المكتنزة بحركة الأنا بعيداً عن سلطة الأمكنة المفخخة بالشتات (مبعثرة + متناثرة) باتجاه أمكنة مغايرة زد على ذلك التجانس الصوتي بين (راحلة + راحلة + أرحل) الذي يكشف حركتين تعكس الأولى المرتكزة إلى اللفظ (راحلة) بحث الذات الدائب عن الخلاص وهي سجية تستمد ديمومتها من القولبة الاسمية المفضية إلى الرسوخ والثبات ، وتتأرجح الحركة الأخرى بسبب من طبيعة الفعل المضارع (أرحل) بين راهن ملفع بالاغتراب ومستقبل مرهص بالانعتاق . وقد عزز هذا المعنى التراكمَ الإيقاعي للفعل المضارع (ألملم) إرهاصات الراهن بالمستقبل والانعتاق . كما عزز هذا المعنى الانثيال الموقع للفعل المضارع (ألملم + ألملم + ألملم) المتخم بتفاصيل التهيؤ للرحيل بيد أن الأنزياح المشفر (أرحل باتجاه تاهت طرقاته المتعبة) يكسر توقع القارئ حين يقدم للذات الباحثة عن هويتها الفكرية (دفاتر أشعاري + أوراقي) دوامة جديدة للتشظي والشتات) من الواضح أن الناقدة تؤكد منطلقها ورؤيتها للمرأة الكاتبة والمفكرة وأحقيتها في أن تمارس الفعل الفكري بعيداً عن التهميش والمصادرة وهي في طرحها هذا لا تنسى الجانب الفني التقني المتمثل هنا في الاهتمام باللغة الشاعرة والنفاذ إلى المسكوت عنه عبر النسيج اللغوي في قصيدة النثر عند الشاعرة العمانية تركية البوسعيدي . وتقتفي وجدان الصائغ قصائد الشاعرة العمانية تركية البوسعيدي (تركية البو سعيدي وثقافة النص الآخر) تقتفي القصيدة من جهة محور آخر لتعالج من خلاله القضايا الاجتماعية التي تهم المرأة على وجه الخصوص ، وتحديداً حين تناقش هذه الشاعرة " راهن الأنوثة المكبل بثقافة الاستلاب والتهميش ولاسيما في قصيدتها الموسومة (نزار قباني في قبره):

منعوني من دخول مدينتي

وجردوني من قبيلتي

وسلبوا حريتي

وانتزعوا القلادة التي

أهديتني إياها يوم ميلادي

ونحن نتسكع في شوارع

الحمراء وغرناطة واشبيلية

نبحث عن فتات

من بقايا أجدادي

.....

وإذا كتبت قصيدة حب في رجل

لا أعرفه ولا يعرفني

صادروا فكري

وأحرقوا كتبي

التي خطتها أناملي

بمداد دمي

واصدروا الأحكام العرفية

ضدي

وحملوا الحلم على

صدر كفني

ووجدان الصائغ تعالج هذا النص وفقاً لمنطلقات المنهج الاجتماعي لا أنها لا تنسى التحليل النصي حين تورد(تنجح هذه الشذرة في أن تعيد إلى ذاكرتك عنوان المنجز النصي أسوار الحب لخلق حوار بين عنونة المجموعة وهذا المتن الضاج بمكابدات الأنوثة وحركة عينيها وهي ترقب أسوار الصمت المضروبة حولها وتابوهات الثقافة الفحولية بل أنك تكون وجهاً لوجه إزاء طقوس الوأد الثقافي (أحرقوا كتبي + صادروا فكري + منعوني من دخول مدينتي + سلبوا حريتي) وصولاً إلى الوأد الجسدي (انتزعوا القلادة + اصدروا الأحكام العرفية + وحملوا الحلم على صدر كفني) زد على ذلك فإن عنونة النص بـــنزار قباني في قبره ! يحيل إلى تقشر عذابات الأنوثة عن عذابات جديدة لم ينجح نزار قباني على الرغم من دفاعاته المستميتة من أجلها أن يرفعه عنها فبقيت اسيرة ثقافة الوأد وطقوسه.

من الجدير بالذكر أن النص يجمع اجزاءه على بؤرة الوأد الثقافي للمرأة المبدعة وحركة المحرمات التي ضربها المجتمع على المرأة ، وقد لمح النص النقدي اشتغال الشاعرة على الرصيد الفكري والشعري للشاعر العربي المعروف نزار قباني ورغبة الشاعرة في أن يكون وجهه علامة من علامات التحرر الفكري للمرأة المبدعة في العالم العربي وتختم الناقدة وجدان الصائغ دراستها عن قصائد تركية البوسعيد ي بقولها (أنت باختصار في هذا المنجز النصي أمام سيرة أنثوية

تعكس عالم الأنوثة بتطلعاته ورؤاه إزاء الحياة والكون وهي تستبدل واعية الصورة الشعرية المخضلة بالمجاز والصورة المستجلبة من الواقع بكل تفاصيله بل إنك تجد أن النصوص تغدو مرايا صقيلة نبصر من خلالها وجه تركية البو سعيدي وحركة عينيها وهي ترقب عتمة الراهن الملبد بالشتات وارتعاشة أناملها وهي تقبض على جمر الواقع وهو استنتاج توصل إليه النص النقدي من خلال معايشته للنصوص الشعرية ومن خلال رصده لالتحام القصيدة الأنثوية بالأزمات الاجتماعية التي تعاني منها المرأة العربية إذ لم يغفل النص النقدي التقنيات الفنية للصورة الشعرية في القصيدة الأنثوية .

ومثل هذه المعالجة النقدية لقصيدة النثر الأنثوية والمتكئة إلى المنهج الاجتماعي نجده في وقوف وجدان الصائغ عند القصائد الأنثوية التي ناقشت طروحات الحرب التي انعكست على الواقع الاجتماعي فمنحته مرارتها وأجواءها المترعة بالموت والجوع والتشريد فمثلاً حين وقفت عند قصائد الشاعرة العراقية أطوار بهجت وتحديداً في قصيدتها (ضجيج) فإنها لمست الهم الجماعي الذي صاغته قصائد أطوار بهجت حيث مهدت لدخولها مناخات هذه القصائد بقولها : " تضيء قصائد أطوار بهجت (نورسة القصيدة العراقية) (الغائبة – الحاضرة) التي يكثف حضورها سعير الراهن العراقي الذي يلتهم النوارس وبغاث الطير معاً – تضيء متناً رومنسياً ينهل من مفردات اليوم المعاش المعبأ برائحة البارود والمضاء بوهج الصواريخ وحين تمهد وجدان الصائغ لتناولها قصيدةَ (ضجيج) فإنها تقول " تأمل كيف جعلت أطوار بهجت من قصيدة النثر الوامضة مرايا صقيلة عكست توهجاً للجسد والروح تحت مظلة الحروب التي لاتقي حاملتها الرصاص :

حافية نذرت أمشي

من نار حزني لبارود صمتك

قبل ابتداء خطاي

صرعت

فأتني أن المسافة بيننا

أرض حرام

حين تعالج وجدان الصائغ هذا النص الشعري تضعنا بالضرورة إزاء معجم جديد للحب ولثقافته الممتزجة بنكهة الحديد والنار ! والمزركشة بدخان الحرائق والخرائب ، وملفعة بصوت صفارة الإنذار وصراخات الضحايا ! إنها لغة جديدة للعشق ترتكز إلى بنية تراجيكوميدية تتحرك وفقاً لنسقين ، الأول : كوميدي منطوق به تبصر على مساحته مفردات الحرب : بارود + نار + صرعت + أرض حرام) لتتماهى نبرات الحب مع نبرات الخطاب العسكري أو البيان الحربي والثاني تراجيدي مسكوت عنه لم يضيء وجه أطوار وحركة عينيها المفجوعتين بالآخر المعشوق وتحجره حسب وإنما عكس عمق الهوة الفاصلة بين الذات العاشقة ومباهج الحياة ، وقد رمزت لها بـ (الأرض الحرام) "(فيتجه المتن النقدي صوب اتجاهين أحدهما انعكاس حدث الحرب على الواقع الاجتماعي والنفسي للشاعرة أطوار بهجت والاتجاه الآخر هو هذا الانتقاء للمفردات وللغة النقدية بحيث تحاول الناقدة أن تتميز بلغة نقدية خاصة فضلا عن استثمار الثقافة النقدية عامة واستخدام المصطلحات على النحو الذي

ذكرته الناقدة (تراجيكوميدية / تراجيدي كوميدي) وبذلك تنوع الناقدة أسلوب معالجتها للنص المنقود للشاعرة ! وتتعرض وجدان الصائغ لقصائد شاعرة عراقية أخرى هي كولالة نوري حين تتناول حدث الحرب بوصفه حدثا اجتماعيا كارثيا تتهشم تحته المنظومة الاجتماعية وتأتي الناقدة لتشتغل على هذا النص فتمهد لشغلها بتقديم عدد من مفاتيح النص (وتصوغ الشاعرة العراقية كولالة نوري من قصيدة النثر بنية شعرية تقترب من المناجاة والبوح الراعف وهي تقف عند قصيدتها (حين تمطر الأكاذيب) التي يرد فيها :

يا إلهي

كم كنت أحب الشتاء

كم غازلت أولى زخاته

وكم لدي من القبل المستترة مكسوفة أمامه

إلهي

لم تركتنا وحدنا

تحت أمطارهم ؟ !

الهي رد لي مطري

رد لي بلدي

واحملهم مع أكاذيبهم

فتنتج الناقدة رؤية توازي نص الشاعرة كولالة نوري ويكمله على نحو التكرار اللفظي او الدلالي لكن الناقدة تضعنا (إزاء بنية شعرية تعكس عبر سيل التضرعات إلهي + إلهي + إلهي!! والتساؤلات المريرة كم + كم + كم + لِمَ !! والأمنيات رد لي + ردلي !! ارتعاشة القلب وهو يصغى إلى هطول صواريخ كروز ! وهو يسمع صراخ الضحايا الذي يصم الآذان وهو يبصر تهشم زجاج الروح ، المتن يضعك قبالة مطر شعري لا يشبه مطر بدر شاكر السياب و لا أناشيده المخضلة بمباهج الأرض وبإيقاعات قطراته المكتنزة بالحياة، بل أنت إزاء مطر صنعه الحضاريون للإنسانية ، مطر القنابل الذكية وصواريخ القصف العشوائي لتزهر الأرض بدماء الضحايا ، وإيقاعات زخاته (بم م ... دي ي بم) التي تعلن عن هوية القادمين من خلف البحار) 48 فيضيء المتن النقدي أجواء النص الشعري ويضيف إليه من خلال هموم الناقدة وطبيعة لغتها الشعرية لاسيما انها تشير إلى قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب وفي متن نقدي حرصت فيه على شعرية اللغة وإيحائيتها داخل النص النقدي فضلاً عن تقصي أجواء الحرب وتوضيحها وبما لا يتسق مع سياق التناول النقدي ويواصل النص النقدي رصده لكي يضيء حركة القصيدة الأنثوية بملامسة جرح الواقع وما طرحته الحرب من أبعاد اجتماعية معتمة ! كما يرصد النص النقدي صرخة القصيدة بوجه الموت المهيمن على حياة الإنسان الأعزل! تصطنع مدخلا لدراستها (النص وقرنفلة الأنوثة) يحيلنا الى ملاذات قصائدها فتستجيب لنداء كيانها الأنثوي معبرة (عن هموم نسوية حقيقية جعلت من فضائها الشعري أفقاً مرآويا يعكس مباهج وتشظيات الذات تحت سلطة الآخر القامع ويجلي ملامح انكسارها واستسلامها حد الهزيمة احيانا وربما يبلور كينونة

جديدة تتمرد على واقعها وتدمر قناعاتها ، لتنطلق الذات الأنثوية بعيداً عن أسار الإلغاء والتهميش والمصادرة "وتضيف وجدان الصائغ بقولها " تنعكس عبر متون القصائد مهارة الخيال الأنثوي في تأسيس رؤية طريفة تتوق لأمتلاك الزمن الأنثوي الخاص وتستشرف أفاقه وتضيء لغة شعرية تنفذ ترميزاتها إلى عالم الأنوثة بعد أن ظلت تعمل داخل الخطاب الذكوري فأنت تشهد تمركزاً للمؤنث بشكل لافت وتغييبا واقصاء للمذكر على صعيد البنية التركيبية أو الإيحائية بل ان الوجوه الأنثوية التي شاء المتن استجلابها من عمق الذاكرة الاسطورية أو الحكائية أو الجمعية كانت تؤكد إحساسات الإغتراب إزاء التهميش الأنثوي المتمظهر في المعادلة الثقافية المكرورة : ذكر + أنثى = متن + هامش) ! ليكون واضحا أن النص النقدي يطرح رؤيته الاجتماعية في معالجة القصيدة الأنثوية وحركته لتقصي عذابات الأنثى بسبب من القهر الاجتماعي الذي يحاصر طموحاتها وتطلعاتها وحقها في الحياة وحين تقف وجدان الصائغ عند قصيدة (يوم غير مستقر !) التي يرد فيها :

ريح تصفر

كأجنحة طيور ضاربة ..

وأتربة تحوم حول نفسها

وأوراق شجر

تتلاقف الهواء

ومن بين الغيوم الداكنة

وجه الغيث

ينتظر الهطول !!

يثرثر الكون

كل شيء يتقاسم الثرثرة

كل شيء يريد أن

يترك بصمة في الطبيعة

بصمة تصغر

أو تكبر

أو تكون خيطاً على

حافة الأفق !!

البحر يمهر الوجوه

بموج متكور كبكرات القز ..

والرمل يطبع سحنة القفار

بأثار تشترك فيها الرياح

والنخل – باحتراف –

يزخرف حاشية السماء

بأخضرار السعف

وحياء البلح !!

ريح تصفر ..

ولا مكان للعشق هنا ..

رحلت كل المشاعر..

وسط زوبعة من جفاف

اختلطت بالأتربة

فبكى النقاء ..

واحجم الغيث عن الهطول

وعن غسل الأدران

فبقى تلوث الأرض

وتطاير تلوث الهواء !!

والنص النقدي يعالج إشكالية القصيدة منطلقا من منطلقين اولهما أسطوري وهو ما يتكفل به الفصل الرابع لاحقا ! وثانيهما اجتماعي وهو محور الفصل الثاني الذي نحن فيه حتى نجد المنهج الأسطوري خادما للهم المركزي وهو تحديدا المنهج الاجتماعي والناقدة لا تشك في (أن البنية التراجيدية تشكل الشريان الذي يغذي أعطاف المشهد الشعري وهي تتكئ إلى حركتين متصادمتين متصالبتين محورهما التقني الثقافي والفكري .. فأما الأولى فتغوص في عمق الذاكرة الأسطورية لتستجلب لنا عذابات أنتيجونا بعد النفي

والمتمظهر في عدائية الأمكنة (ريح – تصفر ولامكان للعشق هنا .. رحلت كل المشاعر ... / وسط زوبعة من جفاف ..) والحركة الأخرى تتحرك لتستدرّ هبات المحنة الأنثوية الجماعية وقد أعلن النص صرخته المدوية لنداء أجندة التهميش منذ العنونة (يوم غير مستقر) والنص النقدي يتقصى تفاصيل مباهج المرأة التي عكستها قصائد نبيلة زيباري في قصيدتها (حب بحجم الكون) التي تعكس مباهج المرأة بالأمومة حين تقسم القصيدة إلى ثلاث شذرات ، كل شذرة تأخذ اسم واحد من أولادها ، فالشذرة الأولى تأتي تحت اسم (مناف) والثانية (أسيل) والثالثة (فواز) وهي أسماء حقيقية لأبناء الشاعرة ومثلما وقف النص عند (المرأة/ الأم) فأنه يقف عند قصائد نبيلة زباري التي عكست وجه (المرأة / الابنة) وتحديداً في قصيدتها (حبيبتي .. أعطني جرحك) الذي عكست إحساسات (المرأة / الابنة) وهي ترقب فجيعة غياب الأم الرامز للحنان والأمان) وتخلص وجدان الصائغ من دراستها لقصائد نبيلة زباري إلى أن (قصائد الشاعرة نبيلة زباري قد بلورت متونا أنثوية تتكئ في لغتها إلى اليومي والعابرلإضاءة الهامش الاجتماعي والثقافي الذي وجدت الأنوثة ذاتها متموضعة في خضمه، وهي بذلك نجحت في خلق بنية شعرية تعكس رغبة الأنوثة في اجتياز عقبات الهامش وصولاً إلى المتن الثقافي الذي يليق بالأنثى بوصفها كياناً فاعلاً في البنية الإنسانية والحضارية وينسحب هذا التناول لقصيدة النثر الأنثوية على قصائد الشاعرة البحرينية إيمان اسيري ولاسيما في مجموعتها الشعرية (حديث الأواني للقبرة) التي تقول عنها وجدان الصائغ : " تغدو القصائد مرايا صقيلة تعكس تجليات الذات ومكابداتها في آن واحد بدأ بعنونتها اللافتة التي تشي بخصوصية أنثوية باذخة تستجلب عالم الأنوثة وتفاصيله

الصغيرة بل أن المكرور اليومي والمعاش قد شكل طرفا جاذبا وطريفا لا يحمل بين طياته إدانة مهنة الأنوثة وصلتها المصيرية بالأدوار غير مدفوعة الثمن – على حد تعبير الدفاع النسوي – بل إنها قد كانت أشبه ما تكون بيوميات أنثى لم يشأ الراهن المزحوم ومتطلباته أن يسحق كينونتها الشغوفة (الكلمة / الملاذ) بل جوهرها حين تأقلمت مع معاناتها وقد عزز هذا التأويل عنونة قصائد المجموعة الإحدى والخمسين قصيدة بأحدى وخمسين آنية وهو رقم يوقد في أفق القارئ فيضا من التساؤلات " وحين يقف النص النقدي عند قصيدة النثر لدى إيمان اسيري والتي يرد فيها :

"بيضة دائرية

أتململ بداخلها

كيف أحبك وأخاف أن لمست قشرتي ؟"

فإن النص النقدي يقف عنده ليقول : " تخفي هذه القصيدة (القصيدة / اللوحة) ثنائية ضدية حادة بين عالم الأنوثة المرموز له بـ (قشرة البيضة) وانغلاقها على مباهجها وبين هجير الآخر وجحيمه ، زد على ذلك أن الأفعال (أتململ + أحبك + أخاف + لمست) قد خلقت متواليات متضادة بين [زمن الاغتراب الممتد باسترخاء على راهن الأنا الأنثوية بسبب طبيعة الفعل المضارع (أتململ + أحبك + أخاف) في مقابل الزمن المنصرم (لمست) وهي متواليات تفضح تجاوبا حركيا بين (الانا) / (الأخر) إلا أنه تجاوب يتشظى بسبب التضاد الحاد بينهما فالأنوثة تطلب مباهجها في متواليات حلمية بعيدة عن مباهج الحواس ، والآخر المذكر بسبب من رصيده الثقافي عن الجسد الأنثوي

فأن حركته تكون باتجاه تفعيل الحواس وأولها حاسة اللمس ، أذن الأنوثة في هذه الغواية بالآخر المذكر تخشى الوقوع في شرك الجسد ، لذلك يجعل المخيال الشعري من غضارة التجربة قرينه لـ (البيضة الدائرية)" ومن الواضح أن الناقدة مهدت للنص بما يعطي للتحليل هويته الاجتماعية الخاصة بتقصي هموم المرأة ، في حين أن التأويل النقدي يكاد ينصرف إلى التقنيات الفنية للقصيدة ولاسيما حركة الأفعال وزمنها داخل النص وينسحب هذا التناول للقصيدة وفقاً للمنهج الاجتماعي على قصائد الشاعرة الليبية خلود الفلاح وتحديداً قصيدتها (متعباً يسير النهار) التي ورد في المقطع الثاني منها والموسوم بـ (انفلات) :

وأنا
صغيرة
ضيعت
دميتي الوحيدة
مذ ذاك الزمن البعيد
وأشيائي القريبة الجميلة
تتسرب تباعاً52

ويقف النص النقدي لينتهي السبيل النقدي الى منطقة تكون فيها (القصيدة قد انتهت كما الومضة التي اضاء تدوينها الطباعي جسد دمية أو شراع سفينة – وبدأت رحلتها في أعماقنا ، لقد استغنت خلود الفلاح عن

الكلام الكثير . ورمزت لاتقاداتها بالعنونة (انفلات) والمتن اللاحق لتجعلك في مواجهة اتقاد مرمد يخضع لسلطة القهر الاجتماعي وثقافة التهميش ، ويتمحورحول المخاطب الذي همشته الذات الأنثوية فبقي رهين المتن المسكوت عنه . وهو اتقاد يتحرك على زمنين الأول منصرم يحيل إلى عنونة المجموعة الشعرية (بهجات مارقة) وقد أكد هذا المعنى الولع الطفولي باللعب الذي يذكي ضحكات البراءة وكركرتها (دميتي الوحيدة) إلا أن المخيال النصي قد غلف ذلك الفرح بعاصفة من دموع الطفولة وعذاباتها (ضيعت) والزمن الآخر أنثوي راعف مبلد بالفقد ويتلاحم الزمنان ليشكلا قلادة دلالية – أوقل قيداً يكبل عنق الذات المتشظية تحت سلطة انفلات المباهج – تؤطر المتن لخلق دوامات مغلقة تصل فجيعة الماضي بالآني والآتي معاً و من اللافت إن النص النقدي يخضع المنهج الاجتماعي لمعادلة تضمنت معظم الدراسة وهذه المعادلة هي عدم الوقوع في مزلق المنهج الاجتماعي وتحويل النقد إلى وثيقة اجتماعية بل أنه قام وبوعي منه في تعضيد معادلة التقنية الفنية في مقابل الظاهرة الاجتماعية دون أن يطغى طرف على آخر، ومن الجدير بالذكر أن الهم الاجتماعي الذي تضمنه النص هو استلاب المرأة وتهميشها .

النقد الاجتماعي وقصيدة التفعيلة المكررة

قصيدة التفعيلة المكررة او الشعر الحر منجز جيل الرواد الحداثويين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومن بعد لميعة عباس عمارة وعبد الوهاب البياتي وتعتمد قصيدة التفعيلة ايقاعات البحور الصافية حيث تتكرر التفعيلات وفق نسق السطر مما جعل الدكتور عبد العزيز المقالح يدعوها القصيدة

السطرية! وقد درست الناقدة وجدان الصائغ هذه القصيدة وفقاً للمنهج النقدي الاجتماعي وبدأت بالشاعرة العراقية ريم قيس كبة (طرافة النسق الأنثوي في القصيدة العراقية) فأشارت الى تجربة ريم كبة التي لفتت اليها انظار النقاد ومن خلالها كتب الكثير عن الهم النسوي (بيد أن الأعم الأغلب قد صاغته أقلام ذكورية وأقلام نسوية خاضعة لسلطة الثقافة الأبوية). وما تعنيه الناقدة بالخصوصية الأنثوية على وجه الدقة هو ما يرشح من سجية المرأة وفطرتها وطبيعة خلقها وما يعتلج في أعماقها من اتقادات وجدانية تفرضها البيئة الاجتماعية والنفسية التي تحيط بها والنظرة المتدنية إلى كينونتها ولا سيما حين تسفر صراحة عن مشاعرها إزاء الآخر (والتوق إلى الاكتمال به دون الخوف من الرقابة الصارمة واستلاب الهوية) إذن فالناقدة تقترح ان يكون المدخل الاجتماعي مدخلا امثل يفضي لقصيدة الشاعرة العراقية ريم قيس كبة ولاسيما في معاناتها كمبدعة) فالكتابة في المجتمع الذكوري خطيئة لا تقل عن خطيئة حواء التي اقترفها آدم والصقها برفيقته !! فمن أجل أن تكتب ريم كبة هواجس (أغمض أجنحتي واسترق الكتابة) فإن عليها توقع افدح الأضحيات ! ومن هذه الزاوية الحرجة تبدأ الناقدة باحدى قصائد ريم كبة وعنوانها (قرار) لنفهم منها ان هذه القصيدة اي قرار (تعكس الهواجس المتضاربة في الكينونة الأنثوية :

من بعد شهود وأدلة

من عتمة شك

صوب يقين

قررت

بأن انسى عينيك

لكني

لحظة كان قراري

اشتقت إليك

ويأتي التحليل النقدي ليرصد بنية النص المنقود وعلى الوجه التالي (تعتمد هذه القصيدة على بنية الاستدراك (لكني) وهو استدراك يقود القوافل الدلالية باتجاه تفتيت نسقية النص المرتكزة إلى نبذ الآخر المدان لتبلور من استدعاء الاستدراك ومضة شعرية صادمة تنير ملامح (الأنا) الساردة التي تهاوت إرادتها أمام رغبتها الجامحة للآخر وحاجتها للاكتمال به" فتلمح الناقدة المفارقة الفنية التي تعتمد عليها قصيدة ريم قيس كبة بمعنى أنها تركز في تحليلها على الجانب التركيبي وينفذ نصها النقدي إلى طبيعة اللغة التي شكلت بنية هذه القصيدة ، ويلمح النص النقدي تقنية المفارقة التي تعتمد عليها قصيدة (نصيحة) للشاعرة ريم قيس كبة والتي يرد فيها :"

لا تكن غضا .. وأحمق

حين تعشق

كن كتوماً ، كن حكيما

وصموتا

حين تلقاك ، عيون الآخرين

لا تكن نفسك إلا

حينما تخلو إليك

أو على رسل التمني

حينما يسنح وقت للتغاضي

فتراني – صدفة – بين يديك

.... لا تكن مثلي فتغرق

أنا حمقاء جموح

أملا الكون صراخا

حين أعشق"

فتعلق الناقدة على هذا النص الشعري بقولها : " تكمن بؤرة القصيدة في خاتمتها وهي خاتمة رافضة متمردة على كينونة (الأنا /الآخر) على حد سوء لذلك فهي تتصدر بفعل أمر منفي (لا تكن مثلي) وهي خاتمة تتسلل إليها من النص الغاطس سجية الآخر (المعشوق) المطابق في استجابته لحدث العشق لسجية (الأنا) العاشقة وهو تشابه يزيح النقاب عن مدلولات العنونة الشعرية (نصيحة) إذ يفضح توق (الأنا) إلى الانفلات من هذه الكينونة الشفافة والانغلاق على مباهجها ونشوتها بالآخر " فتنفذ الناقدة إلى هذا النص الشعري

عبر تقنيته الحوارية التي أشارت إليها ثم عبر لغتها وطبيعة الأفعال فيها ثم تنتقل إلى الشأن الاجتماعي الذي يهب هذه المعالجة النقدية هوية النقد الاجتماعي .

وينسحب هذا التناول النقدي القائم على المنهج الاجتماعي في النقد على دراسة وجدان الصائغ لقصائد مجموعة (هوامش امرأة في الهامش) للشاعرة البحرينية فتحية عجلان إذ تقول (تتجلى هذه الخصوصية الأنثوية بشكل لافت يدعوك إلى تلمس تفاصيل هذا الخطاب المدجج بالإنزياحات والترميز بدأ بعنوان المجموعة المفصح عن رغبة (الأنا) في الاستجابة لسلطوية القمع اليومي الساعي إلى تهميش الكينونة المبدعة (امرأة في الهامش) واستلاب زمنها ، فتأتي الكتابة (هوامش) بوصفها بعداً حضارياً وفعلاً ذاتيا جمعيا يؤشر حركة البوح النازف تحت حجب الإلغاء والمصادرة . ويشي الإنزياح الكنائي المشفر (هوامش امرأة في الهامش) بحركتين إيقاعيتين متصادمتين حد التأكل (الأنطلاق – الإنغلاق) تمنحان أفق التلقي سانحة رصد دوائر العتمة المتوالدة والمنغلقة وهي تحيط بالذات الأنثوية المسكونة بالإبداع وتسعى إلى تفتيتها)

ومن اللافت أن النص النقدي يقوم بتفكيك عنوان المجموعة الشعرية بما يناسب منطلق المنهج الاجتماعي ورؤية وجدان الصائغ إلى هموم المرأة المبدعة العاشقة إلى الكتابة وعذاباتها في مجتمع يدين طموحها في الإبداع والنص النقدي يقف عند القصيدة الموسومة (هوامش امرأة في الهامش) ليمهد لها بقوله هذه القصيدة تفضح إحساساً حاداً بالغبن والقهر وفي نسيج يكثف المكابدة ويوجز المعاناة ننتقي ما جاء في هذه الشذرة الثانية منها والتي يرد فيها :

و ....

دخلت المطبخ

لا أعرف كيف دخلت

أمسكت الدفتر

لم أغسل كأساً

لم اقرأ خلطة كعك

يا آهة امرأة

في الهامش

كالهامش تقهر

حادثت الأبريق

سكبت الشاي

شربت لكي انسى

كل أواني الطبخ

وتاريخ القهر

لم اترك شيئاً

غير معاناتي المزحومة في الدفتر

ويعالج النص النقدي هذه القصيدة بقوله "تعكس مرايا النص حركتين متصادمتين الأولى منتشية تمور بين جنبي(الأنا) المسكونة بالانعتاق وقد رمز لها بـ (دفتر البوح) وحركة شرسة تتسلل من خارج الأنا إلى داخلها المرموز لها بـ(تاريخ القهر) كما يفضح إعلان الذات المتكلمة (لم أترك شيئاً – غير معاناتي المزحومة في الدفتر) انشطارات الذات إزاء معادل الاغتراب والوحشة "() إن النص النقدي والنص الشعري يتظافران ليعكسا مشكلة عمالة المرأة حد الامتهان فالنص الشعري يعكس وجه المبدعة المحاصرة بالأعمال المنزلية التي تستهلك زمنها ، والنص النقدي يؤكد على هذه الطروحات التي تجعل المرأة حبيسة الجدران والأعمال المنزلية التي تبقيها طبقة ثانية ومن فئة العمالة ويتواصل النص النقدي في تقصي محنة الأنثى المبدعة وعذاباتها حين ترسم لها الشاعرة فتحية عجلان صورة كاريكاتيرية حين تصف عذابات المرأة في القصيدة نفسها وفي الشذرة الثالثة منها إذ يرد :

"لو تتكسر كل أواني الطبخ أو

تتعب عين الفرن أو

ينضب أنبوب الغاز أو ينقفل الباب

ساضحك

يا للفرحة

لن أطبخ شيئاً

تحتج عيون الصغرى

أين الأكل ؟

أرمي تعبي

فوق بكاء الكراسي

واصرخ :

اين الوقت

ويعالج النص النقدي هذه الشذرة من القصيدة المغدقة بالشعرية باتجاه مكابدات الأنوثة بمباهجها وسجالاتها الدائمة بين ولعها وشغفها بالكلمة وبين صلتها الحميمة بامتدادها وظلها على الأرض(ابنتي الصغرى) أن هذا الاحتدام العارم بين مباهج الأنوثة ومكابداتها لا يخلق في أفق التلقي إحساسا با للوعة والحرمان . بل تتشكل في مخيال القارئ صورة مترعة بعنفوان الأنوثة المتشظية بين مباهج الأمومة ومباهج الكلمة وهلعها من انفلات الزمن"فتتقصى الناقدة هماً آخر من هموم الأنثى إذ يحاصرها الزمن ولكنها تحاول أن تنفذ إلى عالم الابداع على رغم من محاصرة الزمن لها ، وعبر انشغالها بتفاصيل الحياة الصغيرة داخل البيت بل داخل المطبخ تحديداً وبذلك نضيف جزئية أخرى تؤكد انتماء هذا النقد الذي صاغته وجدان الصائغ إلى النسغ الاجتماعي

النقد الاجتماعي والقصيدة الشعبية

لم يستطع الدارسون التقليديون رغم صرامتهم من الغاء الشعر الشعبي في حيز الدراسات النقدية ! ولم نجد دارسا او متذوقا يعتبر الشعر الشعبي عملا غير ابداعي ! اما الدراسات النقدية الحديثة فقد استندت الى الشعرية قبل

الشعر! والشعرية تعني الجمال المكثف في النص ! ولذلك نجد الدكتوره وجدان الصائغ معنية برصد القصائد الشعبية ولكن بحذر شديد فكانت النصوص المنتقاة قليلة نسبياً لأن الغاية وجود الشعرية في الشعر الشعبي والشاعرات الشعبيات العربيات قليلات قياسا الى شاعرات الفصحى ! فالناقد وجدان الصائغ رصدت مثلا قصائد الشاعرة البحرينية حصة البو عينين لتلمح البعد الاجتماعي لهذه النصوص فهي تمهد لدراستها الموسومة (خصوصية الخطاب الأنثوي في القصيدة الشعبية البحرينية) بقولها : " يتيح الإبداع للأنثى أن تخلق فراديسها الخاصة مخترقة بها ومن خلالها تابو الآخر القامع المتربص بكينونتها وتطلعاتها وهو يتسلح بنظرته المتدنية التي تومئ إلى الفارق البايولوجي وهي نظرة جاحدة تنكر عليها دورها الفاعل في مسيرة الحياة والفكر "(فيخضع النص النقدي القصيدة لمنظوره الاجتماعي منذ البدء، ووجدان الصائغ تضيف : " وانطلاقاً من حرصي على متابعة خصوصية الخطاب الأنثوي وفي قوالب أدبية مختلفة ، فأني سأنتقي القصائد الشعبية التي ضمتها مجموعة (صهيل المسافة) للشاعرة حصة البوعينين لتكون ميداناً تطبيقيا ... يعكس مهارة المخيلة الشعرية في تأسيس رؤية طريفة تتوق لامتلاك الزمن الأنثوي الخاص وتستشرف آفاقه وتضيء براعته التي قالت عنها سيكوس في كتابها (ضحكة الميدوزا) تبلور لغة تنفذ إلى عالم الأنوثة بعد أن ظلت تعمل داخل الخطاب الذكوري ومن الواضح أن النص النقدي يمهد لتناوله الاجتماعي للقصائد وتحديداً حين يقف عند قصيدة (صهيل) التي يرد فيها :

هدم ودمر كل جميل بدنيتك

لوح برايات الفرح يا منتصر

ما دمت بيديك دميتك

هدم عمود الساس واصعد على انقاضة

بعثر بقايانا ... تملا وابتهج

هاذيك صخرة في الجدار اللي شرب لي دمعتي

وهناك قيثارة اعزفت شعري ولبت خطوتي

يا حيف صورتنا ... مرايتنا ... زوايانا

تحتها مدفون العهد

واللي غرسناهم جناين شوق

مقطوفة وهي توها بمهد

حتى الورق فيها علينا ينوح

وين اللي نسايمهم تلاعب لي غصوني

وينهم من علموا سمعي لذيذ البوح ؟

كسر ودمر ما بدا لك روح

وأفهم صهيلي

لارزية ولادنية روح

لي جيت بتماري تأكد ما تجاريني

أسال ضميرك

لو يشد سيل الوفا فيني

ترى - أنت

لا قد الوله عندي ولاقدي

ما دست ريضان العشب والماء في بردي

على بال البحر حدك

وأنا حضن البحر قدي

عمرك تقضى بالجزر

بالك تريث .. ابتعد .. لا يجرفك مدي

ومن الواضح إن النص النقدي يعالج هذه القصيدة بقوله : " في هذه القصيدة كثافة رمزية معقدة ، ونسيج دلالي يؤشر استلاب (الانا) الأنثوية والسعي إلى إلغائها وتهميشها فالفعل (هدم) – الذي تصدر القصيدة – ورديفه الفعل (دمر) يؤكد المناخات المرمدة التي تجثم على مرايا النص وهي تعكس في فعل التدمير الذي يسلب عالم الأنوثة وأمكنتها المثيرة واتساقها وجمالياتها ، لذا فأن الآخر الطاغية يمارس سلطته (لوح برايات الفرح) (تملا وابتهج) لتتشظى الذات تحت اتقادات هذه التجربة الشعورية ومعاولها المتمظهرة في تكرار الأفعال (هدم – دمر – بعثر- هدم – كسر – دمر) وهي ترهص بسبب من طبيعة فعل الأمر بتحول سيطراً على الكينونة المستسلمة إذ إن صوت (الأنا) الساردة يصل إلى مسامعنا آمراً ليس للآخر حسب، وإنما للذات في أن تهدم وتكسر

وتدمر ملامح الأنكسار والخضوع لتنعتق وبوعي حاد من اسار رضوخها وخنوعها لذا فإن (ما دامت بيدك دميتك) تشكل لافتة إشارية صارخة تحيل إلى أقصى المرارة " من الواضح أن وجدان الصائغ تتوغل إلى بنية النص ولاسيما لغته وطبيعة الأفعال التي تتضمنها وتحديداً أفعال الأمر التي توحي بالتمرد والتحرر وبذلك يربط النص النقدي بين الظاهرة اللغوية وقضية العنف ضد المرأة في هذا النص الذي صاغته الشاعرة باللغة الدارجة (العامية) رغبة من الشاعرة في أن تتسع مساحة فهم القصيدة وبغية الحصول على جمهور أوسع ، لاسيما أن الشاعرة تكتب القصيدة الفصيحة والعامية

وتنفذ الناقدة إلى القصائد الشعبية للشاعرة البحرينية فتحية عجلان التي تكتب القصيدة الشعبية والفصيحة معاً عبر تقنية المكان وفي دراستها التي وردت تحت عنوان (المكان وترميزاته في قصائد فتحية عجلان)حيث تمهد الناقدة لقصيدة الشاعرة فتحية عجلان التي وردت تحت عنوان (تصور) بقولها :"سنقف بداية عند هذه القصيدة التي تعكس موقفا أنثويا خاصا إزاء الولع بالآخر وهي تعلن عن احتفائها بحضوره عبر هذا التماهي الانزياحي المشفر بينها وبين المكان فلا يكون المكان إلا مرايا ترميزية تعكس إحساساتها :

تصور لوخلت هالديرة

من عينك ولا تعود

ينبت عليها الحزن

وأصير أنا كالعود

ويطول ليلي دهر
وصبحي يرد بوعود
طيب الصبر ديرتي
مثل المسك والعود
تصور لوخلت ها لديرة من عينك
وأنا شاجوف
ولو تنشرى جيتك
بسري المكتوب
لاصرخ وأقول الهوى
ماله عمر وحدود" .

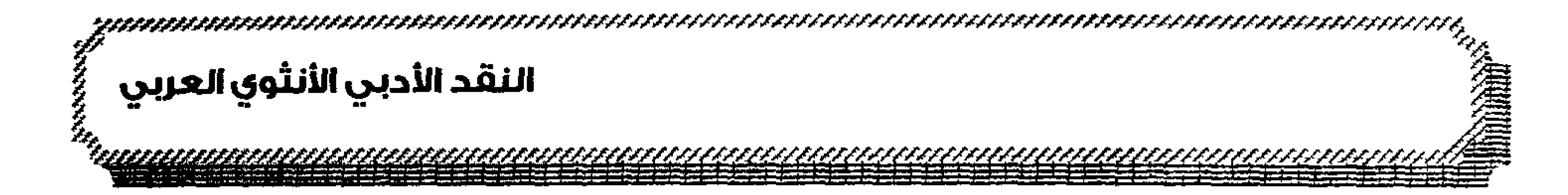
فتحلل الناقدة هذا المتن الشعري للقصيدة الشعبية على النحو التالي :" وتؤدي عنونة القصيدة (تصور) دور الموجه الدلالي بحركة استنطاق المتن اللاحق فهي تدخل ضمن مضمار البنية الشعرية المكررة (تصور لو خلت هالديرة من عينك ... + تصور لو خلت هالديرة من عينك) لنكون في مواجهة نسقين : الأول هو نسق الراهن المفعم بالحضور الباذخ للمخاطب المحتجب خلف استار الفعل (تصور) والحاضر صراحة عبر كاف الخطاب (عينك) والنسق الثاني هو غير متشكل معتم مرمد يخبئه النص في بنيته الغاطسة ويراهن على البطش به ويشكل الفعل (تصور) الحد الفاصل بين النسقين ، وقد عزز هذا التأويل أداة الشرط (لو) إذ يتأكد في مخيال التلقي الانبلاج للنسق الأول

والنسق الثاني . ومن اللافت للنظر في هذه اللوحة الشعرية أن مرايا المكان قد استحضرت الذاكرة الحميمة (الديرة " هالديرة + هالديرة + ديرتي ") لتمنح النص بعدا سيريا يستعيد المعيش الشخصي للذات المتكلمة والآخر المعشوق لنستشعر عمق هذا الولع المنتمي إلى المكان (ينبت عليها الحزن) فنحدس موقفا شعريا إزاء إشكالية الغياب وما يخلفه من تشظ واحتراق وهو موقف لفعه المتن الشعري بشفافية أنثوية نكاد من خلالها نرصد إيقاعات القلق المرتسمة على ملامح الذات المتكلمة من بطش وعمق الآتي وهناك جملة ظواهر تبرز من خلال النص النقدي السابق نستشفها من خلال اسلوب الناقدة وطريقة معالجتها للنص الشعبي الذي كتبته الشاعرة البحرينية فتحية عجلان وأول هذه الظواهر ما نستشفه من اعتراف بالقصيدة الشعبية وهي تعاملها كالقصيدة الفصيحة تماماً في اسلوب معالجتها وتتجلى الظاهرة الثانية في هذا التركيز على الأساس الاجتماعي الذي يقف عليه التحليل النقدي وتظهر الظاهرة الثالثة عبر هذا التحليل الفني الذي يبدأ بعنوان القصيدة مروراً بظاهرة التكرار داخل النص وأبعاده الدلالية والإيقاعية يضاف إلى ذلك حركة الزمن داخل النص والبنية الغاطسة والمسكوت عنه . وهذه الصيغ مما يتكرر في تحليلها النقدي فضلا عن تقنية المكان ومراياه والبعد السيري للقصيدة وخصوصيتها الأنثوية متجسدة في قلق الأنوثة مواجهاتها لحالة غياب الأخر المعشوق ! وبعد فلقد كان الفصل الأول معيارا دقيقاً لطريقةالناقدة وجدان الصائغ فى معالجة النصوص الابداعية ! عبر نظريات علم الأجتماع وهو أمرٌ له مايسغه حيث ان الجانب الأجتماعي له ضغوطه الثقيلة على المبدع حياة وابداعا واحلاما فالنص الأبداعي موزع بين مؤثرات عديدة ويكون للناقدة رؤيتها .

2

الفصل الثاني

النقد البلاغي



طموح تجربة وجدان الصائغ النقدية بداية مشروعها النقـدي كـان يسـعى الى إرساء اسس النقد البلاغ الحديث على مهاد تلبي مطلب العصـر الحـديث من علوم البلاغة ! بطريقة تطوِّر ولا تدمِّر ! حتى لا يتم الغاء المنجـز البلاغـي لعلماء السلف وطمره في قبو الاهمال ! وكان هدف وجدان (كمـا قالـت لـي وكما هي اعمالها المطبوعة) متجليا في أن تشكل من هذه الانجازات البلاغيـة أدوات نقدية تضيء النص الإبداعي ولا تحرقه بضوئها ! فالبيـان مـثلا لـيس حكرا على المجاز ولايمكن التسليم بقول ابو الفتح عثمـان بـن جـني ت 399 هــ بأن اكثر اللغة مجاز لاحقيقة له ! فمثل هذا القول يبلبل المشتغلين على علوم المعنى وعليه فالصورة المجازية تنشطر شـطرين : واقعيـة ومجازيـة ! فالصـورة الواقعيـة موجـودة منـذ البـدء ولـيس مطمئنـا القـول انهـا غـير موجـودة في النصوص الابداعية ! فقد وردت في الشعر الجـاهلي بشـكل مكثـف وللمثـال نضع بين يدي قولنا بيتا من معلقة زهير بـن ابـي سـلمى وهـو شـاعر جـاهلي يؤسس لصورة واقعية مبرأة من المجاز :

بها العين والآرام يمشين خلفةً   واطلاؤها ينهضن من كل مجثم

بينا تتكفـل الصـورة المجازيـة بالشـطر الثـاني حيـث التشـبيه والأسـتعارة والكناية وهو مما لا يمكن أن يخلو منه أي نـص أبـداعي في القـديم أو الحـديث سواء أكان شعراً أم نثراً . فضلاً عن علم المعاني وأساليبه في الاستفهام ودلالتـه والنداء والقصر والوصل والطلب وسواها من الأساليب التي تغير مسار الـنص الإبداعي وتمنحه قوة تـأثير مضـافة إذا مـا اسـتخدمت علـى الوجـه البلاغـي الحديث . وثمة أسـاليب بلاغيـة أخـرى يمكـن أن يفيـد منهـا النقـد البلاغـي

كالاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف والتضمين من التراث الشعري أو التراث عامة . ويمكن أن يرفد البديع كالجناس التام ، والناقص والمحسنات اللفظية والمعنوية والمقابلة والموازنة والترصيع والطباق والتكرار سواء أكان تكرار حرف أم لفظة أم جملة واحدة . ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن النقد البلاغي في بعض وجوهه يلتقي مع الدراسات الأسلوبية الحديثة 3، وعلاقة هذا المنهج بالدراسات الأسلوبية الحديثة هي علاقة الجزء بالكل إذ ان من المعروف أن الدراسات الأسلوبية الحديثة تعتمد ثلاث ركائز أولها الركيزة البلاغية التي نهج عليها هذا المنهج في حين تنصرف الركيزة الثانية إلى اللغة بينما تهتم الركيزة الثالثة بمعطيات النقد الأدبي بعامة ولو عكسنا ذلك على بدايات التجربة النقدية لوجدان الصائغ وجدناها أكثر تركيزاً في بداية مشوارها النقدي فقد طرحت رؤاها التأصيلية عبر مقدمات اعمالها النقدية المطبوعةقارن قولها (أن طموح هذه الدراسة هو في إرساء أساس من النقد البلاغي القائم على جذور أصيلة تضرب في أعماق التربة العربية الطيبة من جانب ، ومن جانب آخر تشرئب بأغصانها صوب ضوء العصر ومستجداته ... أن البلاغة تحتاج إلى جانبين ، أحدهما الأساس الصحيح المستمد من تراثنا البلاغي والأخر المطل على رحاب البلاغة الفسيحة المستمدة من الدراسات الحديثة ، سواء أكانت الدراسات عربية أم أجنبية.... وأما منهج هذه الدراسة ، فهو البعد عن المنهج الآحادي الذي يفضي إلى المزالق غير المفصحة عن الظاهرة الأدبية المعنية بالدراسة4) . اذن لقد استثمرت وجدان الصائغ أكثر من منهج ، في اعمالها النقدية التحليلية ، وهناك أفادة من المنهج النفسي أطلت من خلال التحليل المتقصي لنماذج الصورة الاستعارية في نصوص بشارة الخوري كما أفادت

الدراسة من بعض معطيات المنهج التاريخي في غضونها ولم تشأ أن تلتزم بخط منهجي صارم يعيق انطلاقتها في تذوق جمالية النصوص وتحليلها وبما ينبثق منها وتطور رؤيتها النقبلاغية في لاحقة زمنية أخرى فتؤسس (يغلب على هذه الدراسة المنهج النقدي البلاغي الذي يسعى إلى استثمار إنجازات السلف البلاغية في دراسة الأدب المعاصر بحيث تلغى القطيعة المصطنعة بين الماضي والحاضر ! ذلك أن في الدرس البلاغي القديم ما يمكن توظيفه والاستفادة منه في تحليل النص الإبداعي الحديث وينتظم هذه الدراسة خيط مستمد من طبيعة الصورة البيانية التي تتشعب إلى ثلاث شعب مهمة هي : " الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية [6] ويبدو ان نزعة الناقدة وجدان البلاغية حدت بها الى تجريب فضاءات جديدة قارن بيانها اللاحق (الدراسة هذه تسعى إلى تأسيس رؤية تفيد من عطاء الدرس البلاغي العريق ، ولاسيما رؤى عبد القاهر الجرجاني و يوسف السكاكي و الخطيب القزويني و ابن طباطبا العلوي ومن تابعهم من علمائنا الأقدمين وتنطلق من هذه الركيزة إلى رحاب المناهج النقدية المعاصرة فتتمثل بعض منطلقاتها التي تنسجم مع معطيات هذه الرؤية كانصراف النقد البنيوي والدراسات الأسلوبية عامة صوب النص وتوغلها في عالمه وانشغالها بتفكيك شفراته ، وقدرة النقد النفسي على استبطان (أنا) الشاعر وسجية النقد الاجتماعي في ربط (أنا) الشاعر بـ (أنوات) الأخرين في إطار الظاهرة الاجتماعية والتراتبية الزمنية في النقد التاريخي وطرافة توصلات النقد الأسطوري ومرونة النقد التكاملي وسعة أفقه ، وتظل لهذه الرؤية البلاغية أساسياتها بالرغم من مساحة إفادتها العريضة من المناهج كافة متجنبة مزالق النظرة الأحادية للنص) ومثل هذا الانفتاح للمنهج البلاغي على

بقية المناهج نجده يرد في لاحقة أخرى بما يعزز نظرتي لمشروع وجدان (.. معظم الرؤى النقدية التي تتخذ سمة المناهج العلمية هي في الأغلب الأعم موصولة بالرؤى النقدية الوافدة إلينا من الغرب الأوروبي ! وليس هذا قصوراً في بنيتها بل أنه بشكل أو بأخر تواصل حضاري تستدعيه طبيعة هذا العصر بتقنياته الهائلة ووسائط إعلامه واتصاله التي لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية ولكن هذه الدراسة تطمح إلى أن تتبنى رؤية نقدية في معالجة النص الإبداعي ترتكز إلى مهاد بلاغي يصطفي الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة : التشبيهية – والاستعارية – والكنائية !! وتؤسس من خلالها لأسلوب في التناول البحثي تطمح إلى أن تكون منهجاً نقدياً خاصاً يتواصل مع المناهج النقدية التي تعنى بفضاءات النص وتحتفي به بما يتناسب مع أهميته بيد أن من إستراتيجية هذه الرؤية أنها لا تغلق مدار النص وتنظر إليه على أنه بنية مغلقة وحسب – كما هو شأن المنهج البنيوي في بعض طروحاته المتطرفة – بل أنها تؤمن بالنص بوصفه نقطة انطلاق نقدية لا تعرض عن التأثيرات الأخرى التي يمكن أن تسهم في تشكيل النص وفي السياقات التاريخية والاجتماعية و النفسية التي هي منطلقات المناهج معروفة (المنهج التاريخي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج النفسي) – على سبيل المثال حيث لا ترفضها هذه الرؤية ولا تقبلها على مبالغتها أحياناً وانصرافها أحيانا إلى التاريخ وعلم النفس كما أخذته عليها المناهج التي اتجهت إلى داخل النص كما عبر رينيه ويلك وأوستن وارين وكما تفيد منها وحسبما يقتضيه النص الإبداعي)[8] إذن النص النقدي يطرح رؤاه المنهجية منذ الخطوة الأولى وأقصد المقدمة ليضيء وجهته البلاغية المرتكزة إلى الموروث النقدي العربي عموماً والبلاغي على وجه الخصوص ومن جانب آخر إلى طروحات المدارس الأدبية

المنبثقة من المنجز الغربي ليحدِّث هذا المنهج ويهبه من روح العصر ومستجداته مرونة أكثر في التعامل مع النصوص التي هي بالضرورة ابنة الراهن المعاش بكل تفاصيله .

النقد البلاغي والشعر

النقد البلاغي والقصيدة العمودية

القصيدة العربية تتوزع إلى ثلاثة فصلات أولها القصيدة ذات الشطرين التي تتحرك إيقاعياً على بحور الخليل إلا أنها تنتمي إلى روح العصر بمضموناتها وصورها الفنية ومسكوتاتها المتقدة اتقاد اللحظة الراهنة وتليها قصيدة التفعيلة التي شكلت علامة بارزة في النصوص المنقودة إذ اتسعت جغرافيا الأصوات التي صاغتها وتليها قصيدة النثر هذه القصيدة الوليدة التي عكست عبر الأقلام الأنثوية التي كتبتها توقاً إلى هتك المكرور والسائد وصياغة متن جديد مسكون بالإيحاء والترميز ، أما كيف توقف النقد البلاغي عند هذه القصيدة ، فأن الدراسة ستتوقف بداية عند هذه الأنماط الثلاثة ، وقد تطرق النقد البلاغي إلى نمط شعري كتبته المبدعة العربية وهو القصيدة العامية والنبطية .

اهتمت الدكتورة وجدان الصائغ بهذا النمط الشعري في أكثر من تجربة قد تتوقفت عند القصيدة ذات الشطرين بوصفها شكلاً فنياً منفصلاً في سياقات بحثية تضيء النص ! فقصيدة الشطرين ترد حين تتحدث الكاتبة عن لوحات الطبيعة تارة! إيماءات اللون تارة اخرى والصورة التشبيهية تارة ثالثة لنلاحظ مثلا كيف واشج النقد البلاغي بين معطيات الصيغة بوصفها أداة فنية

لإيصال إحساسات الشاعرة صالحة غابش وفق المنهج البلاغي بوصفه أداة نقدية للوصول إلى المسكوت عنه :

وإلى الشتاء يضمني في دفئه وكطفلة اشتاق أحلام المطر

ثمة دائما اقتران شبه شرطي بين الوحشة والشتاء ! وبين المطر والحب فكيف لوجدان الصائغ ان تلتقط هذه اللؤلؤة المعرفية بالملقاط الذهبي للبلاغة! احسب ان صعوبة ما ستعتور الناقدة وهي توائم بين منهجها والنص !! قارن التقاطاتها (يغادر الشتاء في ظل استعارة مكنية سماته المعروفة ليبدو أمّاً حنوناً تمنح الحب دفئاً ثراً للشاعرة تعبيراً عن النظرة المتفائلة قبالة الواقع الكئيب نحو صورة تشبيهية مرسلة في قولها : كطفلة اشتاق ...!! إ. هـ إذ يكون الشوق وجهَ الشبه الذي يجمع بين الشاعرة/ المشبه! والطفلة / المشبه به / وقد ورد في الصورة ويتم تشخيص (المطر) أنسانا (حالما) مليئا بالوعود والعطاء تعبيراً عن الغبطة التي يمنحها وقع قطرات المطر على ذاتها المرهفة للمحبة وللخير. كما أضفت الألفاظ (يضمني) و (دفئه) و(الشتاء) طابعاً لمسيا على الصورة إذ يتسق في داخلها الحر والبرد . لقد منح طباق الإيجاب بين لفظتي (الشتاء) و (الدفء) لوحة الشتاء الشعرية حيوية وقوة تأثير) اذن لنا ان نلاحظ بنية النقد البلاغي وهي تنصهر في بوتقته الاستعارة والتشبيه والحسي والبديع لتخلق بنية نقدية تقترب من ذبذبات الشعر وتشتغل على رصد معطياته بعيداً عن المدرسية المعيارية الصارمة ! ومن الجدير بالذكر أن تقصي لوحة الطبيعة قد وضع العينة النصية وفق شريحتين الأولى المحسوسات وتناولت فيه الدكتورة وجدان (لوحة الفصول ولوحة الليل ولوحة الطبيعة) بينا تكفلت

الشريحة الثانية بالمجردات وهي التي تجلت في (لوحة الوطن ولوحة الطفولة) وحين تنتقل الناقدة إلى المبحث الثاني ((إيماءات اللون) ننتقل معها الى حيث زاوية الالتقاط لنجد النقد البلاغي وهو يتقصى حضور اللون في نسيج الصورة البلاغية ونتساءل مع الناقدة عن : كيف يلمس حضور اللون الأبيض وتسلله إلى نسيج الاستعارة المكنية ونلبث حيث تلبث عند نص شعري : أمنيات صغيرة-

صـــفحة بيضـــاء أمـــامي ترتـــوي طـــل الســـحاب

كالضـــحى ينبـــع نـــوراً أمـــل فيهـــا عـــدا بـــي

ينبثق اللون الأبيض الصريح من غضون هذه اللوحة زاخراً بدلالة الأمل والرغبة والسلام والأمان . يؤازره في هذا اللون الأبيض المتضمن في (طل – السحاب – الضحى – النور) في سياق عنقود من الصور البيانية التي جسمت الصفحة البيضاء (زهرة أوزنبقة) تحت ظلال الصورة الاستعارية المكنية بقرينة الفعل الاستعاري (ترتوي) كناية عن العطاء والخصب المستمدين من (الطل والسحاب) على حد سواء . وتنسج الشاعرة صورة تشبيهية رديفة لهذه الصورة البيانية تعقد فيها الصلة بين الصفحة البيضاء (المشبه) والضحى (المشبه به) كي تشع رموز الهداية والصلاح كما يشير السياق الشعري . ولا تكتفي الشاعرة بذلك بل تعزز هذا المعنى من خلال صور استعارية مكنية أخرى تجسم من خلالها الضحى (ينبوعاً) يتفجر منه النور . وبذلك يطغى اللون الأبيض الدال على السلام والصفاء على جنبات اللوحة البيانية من الواضح أن التحليل البلاغي يبتعد هنا عن مجرد تحديد الصور البيانية من

تشبيه، واستعارة ، وكناية . ولاسيما أن هذا التحليل يبدأ برصد انهمار اللون الأبيض على جوانب اللوحة الشعرية التي استوعبت البيتين كليهما ويقتصر التحليل على دلالات اللون الأبيض مرتبطاً بالنقاء والإحساس بالأمان . ويلمح من خلال اللون الأبيض الصور البيانية التي انتظمت البيتين الشعريين السابقين .

وتضيف الناقدة بيتين للشاعرة صالحة غابش ترى انهما يوقدان ذائقة القاريء النقدية و هما :

صـــــداقتنا عصــــــافير تغــــني   علــــى فـــنن ربيعـــي رشـــيق

ترفـــرف حولنــا طربــا وتحنــو   وتأخـــــذنا إلى ضــــم وثيـــــق

وكم كنت اتمنى ان تعالج الناقدة وجدان الصائغ وهي توشج بين النص العمودي والمنهج البلاغي لو انها لاحظت الخيوط السرية المتينة بين ايقاعات البحر الوافر وبين منظومتها النقبلاغية ! فالايقاع يوحي ولا ينطق ويبوح ولا يصرح نظير :

صداقتنا / عصافيرن / تغني = علافنن / ربيعين / رشيقي

مفاعلتن / مفاعيلن / فعولن = مفاعلتن / مفاعيلن / فعولن

فوجدان الصائغ وهي شاعرة ايضا تعبر بحر الخفيف بعد ان تستنفد طاقة هذا الايقاع بقولها الذي سنمر به لاحقا (عبر الإيقاعات المتسقة التي كانت تتغنى بها تلك العصافير) تعبره نحو بحر البلاغة العميق فنجدها حريصة على تفكيك خيال الصورة بمفك بلاغي (تستوقف الصداقة خيال الشاعرة فتقرنها

بالعصافير الشادية - تغني - وتغمرها بالأجواء الربيعية الجميلة المستمدة من صورة العصافير وهي تحط على - فنن ربيعي رشيق - إن تلك الصداقة تعني الحياة بحركتيها وعنفوانها إذ - ترفرف طربا وتحنو - وبحضور هذا النمط السامي من العلاقات الإنسانية فأن الأرواح الصافية تتعانق - ضماً وثيقاً - لتتواصل مسيرة الحياة في غبطة ومسرة ! لقد أشركت الشاعرة عن سابق قصد كل الحواس التي حضرت بحضور الأجواء الربيعية التي انغمرت بها تلك الصور البيانية ! فالفنن الربيعي يعادل اللون الأخضر الزاهي و الرائحة الزكية كما أنه يشي بالملمس الغض وتحضر حاسة السمع عبر الإيقاعات المتسقة التي كانت تتغنى بها تلك العصافير - المشبه المحسوس - فتثير الطرب فيمن حولها . لقد سعت الشاعرة إلى تجسيم الصداقة -المشبه المفرد - وما تثيره في النفس من إيحاءات الارتياح والاطمئنان بتلك اللوحة التشبيهية التي ضجت أرجاؤها بالحيوية والعنفوان فضلاً عن دلالات التجدد والعطاء) فتصدر الناقدة تحليلها النقدي بالجانب الدلالي الذي يبتعد قليلاً عن المنحى البلاغي الذي اتخذته منهجاً نقدياً ولكنها تعود إليه بقوة في الفقرة الثانية وتمسك بالخيط الأساس الذي انتظم البيتين وأعني به صورة التشبيه التمثيلي النابض فضلاً عن الإفادة من حضور الحواس ولاسيما حاسة السمع واللمس والشم . من أجل أن تكرس الدلالة المعنوية المتضمنة في الصداقة بوصفها صلة إنسانية سامية كما عبر النص وانعكس ذلك على التحليل النقدي . بعدها يتلون النقد البلاغي عند وجدان بألوان أخرى مستمدة من طبيعة النص المنتقى قيد التحليل ففي قصيدة (نادلة) للشاعرة المغربية أمينة المريني ترد حكاية شعرية أو قصيدة قصصية تتجلى فيها عناصر القص من شخصيات وحدث ومكان وزمان وحوار!

والنص النقدي يقف عند الأبيات الشعرية التي تتعاطف فيها الشاعرة مع بطلة قصتها الشعرية:

نقّلَتْ خطواً تواري لوعة   وشجونا اخرس القهر صداها
وعلى الثغر ابتسام لم يزل   شبحا سال طلاء من أساها
وشظايا من جمال بائس   كان فيما كان بعضا من حلاها
يتراءى فوق شعر غجريْ   فاتكِ لاهٍ كما شاءت خطاها
لست أبكي غير حواء التي   أهدر القهر بريقاً من سناها
ومضى يعلو ويطغى هازئاً   وكساه من مناها ودماها
وشخوصا غيرها قد طاطأت   في فتات القوم روحا وجباها
وعيونا نحتت في الصمت كهفا   لا تبالي ما عناها أو شجاها

والسؤال الذي تبادر الى ذهني هو كيف ستتعامل الناقدة وجدان مع هذه الحكاية الشعرية من وجهة نظر بلاغية ! وكان الجواب ماثلا حين وجدت الناقدة ممسكة بالهم المركزي للحكاية محللة وفق ميكانزم البلاغة عددا من الصور الفنية المركبة! لكنني بوصفي ناقدة لهذه الناقدة الهميمة تمنيت عليها مرة اخرى ان لاتهمل ايقاعات النص الشعري حتى نص قصيدة النثر فهو متوفر على الايقاع مع انه يبدو للوهلة العجلى دون ايقاع فالنص الذي انجزته الشاعرة أمينة المريني راقص بمعنى آخر ان الحزن في الحكاية الشعرية اختار بحر الرمل الراقص كي يكون الشجى عاليا ! قارن :

نقفلت خط + ونتواري + لوعتن = وشجونن + أخرسددهـ + رصداها

فاعلاتن + فاعلا تن + فاعلن = فعلاتن + فاعلاتن + فعلاتن

وكان بمكنة الايقاع الموسيقي ان يكون ظهيرا للايقاع البلاغي حتى ان الدكتور مصطفى جمال الدين يحسم وجهة نظره بالقول (الإيقاع هو الفارق بين الشعر والنثر) ورأي مصطفى جمال الدين فيه طرافة ولكنه رأي منحاز الى قدامة العروض بحيث يجلد الشعرية حين يوقفها على الأيقاع السمعي ! وقد جعل الدكتور عبد الاله الصائغ الإيقاع إيقاعات عديدة

منها السمعي الذي تحدث عنه جمال الدين وغالبية ا العروضيين يذهبون مذهبه وثمة الإيقاع البصري وهو الباب الأوسع للشعرية ولذلك يمكن قراءة إيقاع قصيدة النثر وفق ايقاعها البصري! لكن يبدو ان وجدان تجنبت الخوض في ايقاع العروض خشية ان يكون على حساب مساحة ايقاع البلاغة ! مع انها واجهت النص بقدرة تفصيلية بحيث لم يفتها نمط الصور الفنية المستندة الى التشبيه الوهمي الذي كاد ان ينسى في الدفتر البلاغي كما سنرى لاحقا تقول الناقدة وجدان (هذه الفتاة وعلى الرغم من خطوها الموقع السريع الذي يوحي بالعنفوان فإنها كانت ملتاعة حزينة ! يفهم هذا من صورتين استعاريتين مكنيتين صاغتهما الشاعرة تظهر الأولى من خلال تجسيم اللوعة والشجون (المستعار لهما) مما يواري ويخفي وتبدو الأخرى عبر تشخيص الصدى (المستعار له) أنسانا اخرس قد سلب منه القهر قدرته على التعبير والإفصاح وفي اللفظين (أخرس) و (صداها) ملمح سمعي يلقي بظلاله على هذه اللوحة البيانية وتلمح الشاعرة صدى ابتسامة باهتة على شفتي تلك الفتاة تعبر عنها بصورة

تشبيه تمثيلي أداته الفعل المضارع المجزوم (لم تزل) وهو يعقد الصلة ما بين الابتسام (المشبه) و (الشبح) (المشبه به) الذي تجسم ماء (يسيل) ومجرد طلاء خارجي في إطار صورتين استعاريتين مكنيتين إيماءً إلى تهافت ذلك الابتسام وخلوه من العنفوان واضطرار بطلة القصة إلى استعارته وإلا فإنها عرضة لان تفقد عملها لو لم تفعل ذلك . ويعكس اقتران الابتسام بالشبح صورة تشبيهية طريفة أطلق عليها البلاغيون اسم -التشبيه الوهمي -فلم يفت الناقدة وجدان إن الشاعرة قد شبهت ما تدركه حاسة - الابتسام - بما لا قبل للحواس بإدراكه ! لأن الشاعرة وهي الراوية تمعن في النظر الى وجه الفتاة فيبدو لها أكثر من ملمح شكلي يساعد في تحريك شوق القارئ إلى معرفة المزيد عن تلك الشخصية حيث يطالعنا من تلك الملامح الحسية الجمال الآخاذ الذي يجعلها أكثر عرضَة للفخاخ المنصوبة لها . بيد أن هذا الجمال مغلفا بالبؤس ومن هنا وجدت وجدان ان الشاعرة استعارت - الشظايا)- من لغة الحرب لتكني بها عن الخطر المحدق بتلك الفتاة الغريرة واضعة الفتاة في إطار التجسيم الجمالي لكي تكشف لنا الاستعارة المكنية - حلية - فتتلاحم هاتان الصورتان البيانيتان (كما تقول وجدان) كي تشعا على جسد النص بفيض من الأسى والشجن. يستأثر شعر الفتاة بقسط وفير من ذلك الجمال الساحر وفي نعت وصف الشعر بأنه -غجري- إفصاح عن جماله وبعثرته من غير تنسيق . وتتأكد خطورة مسعى الفتاة في القرينة الاستعارية الأخرى للشعر -فاتك - وهي تنضح كناية اخرى تعزز مسار بطلة القصة صوب الهاوية ! لكي تأتي الصورة التشبيهية المفصلة وسطا بين شعر الفتاة - المشبه المحسوس- وخطواتها الحثيثة باتجاه مصدر الخطر - المشبه به المحسوس - مستثمرة أداة التشبيه - ك -

ووجه الشبه الذي يجمع بين طرفي التشبيه المحسوسين هو اللهو والعبث وقد أوردته الشاعرة من خلال لفظ - لاه - !! هكذا لاحظت من خلال التمعن في تحليلات وجدان انها تعيد خلق القصيدة حين توجهها توجها مغايرا للقناعات الدلالية ! فيتوغل التحليل النقدي لديها – الناقدة - إلى تفاصيل ملامح الشخصية حيث تبرز مفاتن بطلة القصة الشعرية من خلال الصور الاستعارية وعبر إشراك الحواس ولاسيما حاسة السمع التي اسمعنا النقد البلاغي أصداء الشجون ويمضي هذا النص النقدي في تقصي ملامح الشخصية الرئيسة في القصة الشعرية من خلال التشبيه الوهمي وهو نمط منسي من التشبيه ولكنه حضر الآن في هذا النقد البلاغي حين استحضر شخصية الشبح الوهمية وجعلها جزءاً من بناء صورة تشبيهية طريفة ! ولا تخفى دلالة هذا التحليل البلاغي الذي يعكس هموم تلك الفتاة التي تتعرضت للإذلال من خلال طبيعة عملها ! ومن الواضح أن هذه الفتاة من بنات مخيلة الشاعرة لأنها صورة فنية أكثر منها صورة بشرية ومثل هذا الأنموذج قد يتكرر من واقع الحياة . ومن السهل استنتاج ذلك من الأبيات التي اختتمت بها الشاعرة قصيدتها القصصية والتي أشارت إليها الناقدة وجدان الصائغ هكذا (وتعود الشاعرة مرة أخرى إلى الأنثى المطلقة التي تكنى بها عن حواء فتقول :

لســـت أبكـــي غـير حـواء الـتي　　　أهدر القهر بريقـاً مـن سناهـــا

ومضـــى يعلـو ويطغـــى هـــازئاً　　　وكساه من مناهـا ودمـــاهـــا

وشخوصــا غيرهــا قـد طاطـأت　　　في فتـات القـوم روحـا وجباهـا

وعيونـا نحتــت في الصــمت كهفـا　　　لا تبالي مـا عناهـا أو شجاهـــا

وجدان الصائغ تحلل هذا المقتطف الشعري فتؤشر كينونة الوجود التشخيصي الاستعاري في البيتين الأولين إذ يظهر القهر - المستعار له - بملامح بشرية تسلب المرأة ألقها إيحاءً بقسوة الظرف الذي قد يدفع النفس الخالية من حصانة الإيمان إلى أن تستخف بإنسانيتها ورسالتها السامية تحت نيل الحاجة ووطأة العوز المادي وتلتقط الناقدة ظلال التشخيص الاستعاري في البيت الثاني فتستكمل هيئة القهر - المستعار له - الكريهة حين - يتكبر يعلو، يطغى هازئاً - وهي قرائن استعارية تعزز الملامح الشائهة للقهر الذي لا حدود لبطشه ! ويكون القهر من وجهة نظر الناقدة بؤرة معتمة يحتدم في إطارها الصراع بين البريق وبين السنا اللذين بثت الاستعارة المكنية الحياة فيهما وسعي القهر إلى أن يريق - دمهما - من جانب وبين القهر والأمنيات - المنى - والدماء التي رمزت لنسغ الحياة وقد شخصتهما - المنى ، والدماء - الاستعارة المكنية انسانين منكسرين ينجح القهر في أن يلبسهما ابراده الكالحة وقد كشفت القرينتان الاستعاريتان – أهدر / كساه - عن انتصار القهر وظلاله المعتمة على ذلك النمط من النساء روحاً وكياناً وتظل الشاعرة استنادا الى وجدان راويةَ القصة في إطار المرأة / المطلقة فتسعى إلى تعميم مثل هذه الحالة سعياً من الناقدة إلى تكريس الدرس الأخلاقي المستخلص من هذه القصيدة القصصية فلطالما دفع الظرف القاهر المرأة المتهافتة إلى أن - تطأطئ جبينها - كناية عن الذل وافتقاد الاعتداد بالذات وتستقيم من - فتات القوم - كناية مفادها حثالة الناس وأرذالهم وهي مستقاة من طبيعة - الفتات - وإيحاءاته المرتبطة بالصغار والهوان كما تقول وجدان ! ثم تتواصل الصورة البيانية في البيت الرابع لحظة الكشف عن الملامح النفسية للشخصيات التي تمر في حياة تلك المرأة وهنا

تستطيع الناقدة كشف الاستعارة المكنية في غياهب التعبير الشعري فهي تنتبه الى اشارات عابرة مستترة الضوء بحيث صيرت الصمت - المستعار له - جداراً صفيقاً للتعبير عن الملامح الباردة أمام جذوة المعاناة وحرارتها ! وتلاحظ وجدان تشبث الشاعرة بالعيون بوصفها المرآة التي تنعكس عليها الروح حتى غدت المحاجر تحت ظلال الاستعارة المكنية كهوفاً معتمة لا حياة فيها ! وبذلك يتضاد - والرأي لوجدان الصائغ - البيت الرابع مع البيت الأول إشارة إلى تباين استجابات الشخصية في هذه القصة إزاء مأساة البطلة) ففي الوقت الذي تستدر فيه دموع راوية القصة فإن رواد ذلك المقهى لا يعنيهم امرها تنبه إلى وجود التشخيص الاستعاري للقهر الذي ينتظم البيت إلى الصورة الكناية المنبثقة من- فتات القوم - فتكون الصورة هي المنطلق في البيت الثالث ، ويرتكز تحليل البيت الرابع على الاستعارة المكنية – ويتلبث التحليل النقدي عند المرأة المطلقة والمقصود بذلك أن هذه القصة الشعرية تسعى إلى أن تكرس درساً أخلاقيا تتضح أبعاده عبر هذه الفتاة بطلة القصة الشعرية بوصفها حالة إنسانية جديرة بالانتباه ولم تشأ الشاعرة أن تنفذ إلى هذا الموضوع بأسلوب مباشر وإنما لجأت إلى أسلوب الفن بطريقته التي تنفذ إلى العقل والقلب معاً على أن الناقدة قد انتبهت إلى هدف الشاعرة من قصيدتها وافردت السطور الأخيرة من التحليل للدلالات الكامنة في هذه القصيدة إذ تقول (استثمرت الشاعرة أمينة المريني في قصيدتها القصصية النادلة عطاء الصورة البيانية الحية منذ مقدمتها النثرية ولاسيما الصورة الاستعارية والاستعارة المكنية خاصة لوازمها في التشخيص الاستعاري للمعنويات والماديات ، تليها الصورة الكنائية وقدرتها على التلويح والتعريض والرمز فالصورة التشبيهية حيث أفادت من أنماط التشبيه ولاسيما

التشبيه البليغ والتمثيلي والمرسل والوهمي وتنوعت أطراف التشبيه ، فقد يكون طرفاه حسيين أو أن يكون إحداهما حسيا ويكون الآخر معنوياً وحسب السياق الشعري كما تسلل تأثير الحواس إلى بناء الصورة البيانية . ونلمس غلبة بعض الألون على سواها وتتكئ بعض صورها على مهاد إيقاعي مستمد من التكرار والتجمعات الصوتية والجناس فضلاً عن القافية التي استندت إلى حرف الروي – الهاء- والمحاط بصوت حرف المد (اهـ ا) بحيث يستوعب الآهة ويفرغها انسجاما مع الأجواء الحزينة للقصيدة مع أنه بحر راقص بيد أن الشاعرة قد طوعته بحيث استوعب الملامح الشكلية والنفسية لبطلة القصة وحوارها وطبيعة الشخصيات التي تحيط بها والفضاء الزماني والمكاني الذي احتضنها من غير تعاضل يضعف الأبيات الواحد والعشرين للقصيدة)24 وبذلك يبدو لنا النقد البلاغي مرنا مطواعا بيد الناقدة إذ تستطيع أن تبث به القدرة على أن يحتضن اسلوب القصة الشعرية! لكنني لاحظت في الأعمال النقدية اللاحقة ملاحظة مهمة تعين من خلالها ان يتخذ النقد البلاغي شكلاً آخرإذ يكاد يختفي فيه الجانب المدرسي والإشارات المباشرة إلى التقسيمات البلاغية المعروفة كما في تحليل الناقدة لقصائد الشاعرة العمانية هاشمية الموسوي التي يرد فيها :

قـــد هزنـي ذاك المحـــيا هزنـــي   في حيرة مـن أمـري أنـت جعلتنـــي
وسلبت أحلام الصبـا وسلبتنـــي   عند اللقـــاء بـــلا هـدى وتركتنـــي
فلمن يكون العطر بعدك سيـدي ؟   ولمن ليـالي العشـق حـين تزورنـي ؟
ولمن ثياب العيد قد نسجت علـى   تلك الحـــرائر بالهمـــوم تزيدنـــي

قـد زيـن التـاريخ أحلـى قصـة وقصـيدة العشـاق وهـم ذلـني

ولا اجد مسوغا لتكرار اقتراحي بضرورة ان تتبنى الناقدة وجدان الصائغ ميكانزم الايقاع السمعي لانني تحدثت عن ذلك قبل هذا النص ولنلتفت الى معالجة الناقدة لهذا المقتطف الأنثوي وفقاً لمنطلقات المنهج البلاغي فهي ترى ان قد التحقيق المطلة من - قد هزني - التي تصدر بها البيت الأول - وقد زين التاريخ - التي تصدر بها البيت الأخير عضادتين دلاليتين يتحرك بينهما المتن الشعري ليحدس القارئ أن هذه التجربة الشعورية المحبطة قد اجتازت حالة التوقع والرجاء إلى التحقق والحدوث وتبلور التساؤلات المنبثقة من- فلمن يكون العطر بعد سيدي - ! - ولمن ليالي العشق حين تزورني - ولمن ثياب العيد ثياب العيد قد نسجت على تلك الحرائر؟- حيرة الأنا الساردة ووعيها الحاد بمحنتها إبان حدث الغياب . كما تفضح هذه التساؤلات تفاصيل عالم الأنثى ورهافة حواسها إذ يحيل العطر إلى أجواء الغبطة العارمة والتهيؤ لحدث اللقاء وتومئ - ليالي العشق - إلى إشراك أكثر من حاسة فثمة حاسة البصرالمستقاة من عباءة الليل وضوء القمر وحاسة السمع المستقاة من همسات المحبين ، وتشير - ثياب العيد - إلى بهرجة الألوان وزركشات الفرح كما أنها تفلح في ان تستدعي فضاءات العيد الضاجة بعنفوان الحواس ولاسيما ضجيج الطفولة وكركراتها . وتخلق الأفعال : هزني / جعلتني /سلبتني / تركتني / تزورني / تزيدني ،/ ذلني !! شبكة دلالية تحيل إلى انكسارات الذات وتشظياتها إزاء الآخر الذي بدا شكلاً جميلاً - محيا - لسريرة معتمة . وقد عزز هذا التأويل إيقاعية التكرار المستقاة من (هزني ، هزني) + (سلبت + سلبتني)

وهي نغمية تجوهر كناية تلوح بعنف الأخر وشراسته في إلغاء (الأنا) وتهميشها فمن الواضح أن التحليل النقدي يبدأ بالوقوف عند التوكيد المتمثل بـ (قد) التحقيق وقد تكررت في الأبيات الشعرية قد التحقيق مرتين في بداية الأبيات وفي خاتمتها مما يدل على أن الناقدة تسعى إلى أن تبث صحة منطلقاتها النقدية من خلال النص. وكأنها تشهد القارئ على صحة تحليلها فهي إذن تضيء مسألة تجعل النص يتنفس وينبض في إطار تحليلها بحيث لا يكتفي النقد بالتنظيرات التي تفرض على النص ، وقد تخنق التحليل وتضيره كثيراً ثم وينتقل التحليل إلى دلالات الاستفهام التي تشي بالحيرة وبالجو النفسي الذي تعيش فيه الشاعرة، إذ تعبر بالاستفهام عن أقصى إحساسات الإحباط المتضمن داخل النص .ويفيد التحليل النقدي من دور الحواس في القطعة السابقة وتحديداً دور حاستي السمع والبصر ويتكرر هذا في زخم الألوان والأصوات المستقاة من مناسبة العيد وثيابه ومهرجاناته بغية إغناء التحليل النقدي المستمد من طبيعة النص. وثمة انتقالة إلى الأفعال وحركتها داخل النص وما تشيعه من دلالات الفعل الماضي وانصرام التجربة الشعورية المبهجة داخل النص مما يعزز دور علم المعاني في تحليل هذا النص على وجه التحديد .

النقد البلاغي وقصيدة التفعيلة المكررة

يتناول النقد البلاغي للدكتورة وجدان أكثر من شاعرة تكتب قصيدة التفعيلة ونذكر منهن الشاعرتين اليمنيتين ابتسام المتوكل ونادية مرعي والشاعرة السودانية روضة الحاج والشاعرتين العراقيتين مي مظفر وريم قيس كبة والشاعرة الإماراتية صالحة غابش . أما عن أسلوب معالجة هذه المتون الشعرية

فأن النص النقدي قد سعى جاهدا إلى هتك المسافة الفاصلة بين النص المنطوق به والمسكوت عنه ، بمعنى أنك تجد حركة المنهج البلاغي بآلياته للغوص في الكشف عن المعنى المسكوت عنه وقد وجدت الدراسة صدى هذه الحركة في طبيعة العناوين التي تصدرت مباحث الكتب فمثلاً تناولت الدكتورة وجدان وفقاً للمعالجة البلاغية قصائد الشاعرة ابتسام المتوكل (الأنثى ومرايا الشعر) فرأت أن المتوكل تؤنث قصيدة (اللحظة امرأة ثكلى) شكيل الزمن الأنثوي في إطار معادلة ترميزية طريفة !! وهذه اضمامة منتقاة من اللحظة امرأة ثكلى :

اللحظة هذي اللحظة حيرى
واجمة وثوانيها تنحر !
اللحظة ليست إلا امرأة ثكلى
سلبو منها كل المستقبل
وأنا في جذب اللحظة أبحر
لا غيمي فيها أمطر ، لا
طيف الأمس معي
لاطفل غدي أقبل
في غير أوان أدخر التذكار
في غمرة حاضرنا كنت
أخبئ لونا للماضي

لونا يشبه زرقة أوهامي لونا

خابت كل ظنوني

لا الآتي جاء

وضاعت كل اللحظات هباء

غامت أضواء اللحظة

في ظل ظلام ثرثار

واحترق الماضي

الحاضر لم يبق من زمني إلا

شبح دام

ذاك الشيء المتبقي النازف

من قلب الأسود كان.. أنا

من دون ستار

وتدرس وجدان الصائغ هذا المشهد الشعري لابتسام المتوكل وفقاً لآليات النقد البلاغي منتبهة الى العنونة الشعرية - اللحظة امرأة ثكلى فتشرحها على انها صورة تشبيهية طرفاها اللحظة - المشبه - وامرأة ثكلى - المشبه به ثم لنقارن قول الناقدة وجدان التي ترى تلك الصورة (بؤرة القصيدة ونواتها المتشظية في كل اتجاه والتي تخلق من العنوان نصاً مفخخاً يرهص بمدلولات اللحظة وتحولاتها في المنتج الشعري اللاحق إذ تشكل مركزية سردية

تتمحور حول صور شعرية متباينة الدلالة فاللحظة المكررة ست مرات تعني الراهن المعاش - حاضرنا + الحاضر - وهي أيضا الآتي -المستقبل + غدي - بل أنها تتحرك مرتدة إلى الزمن المنصرم : الأمس + الماضي + الماضي)! فهي بهذه المدلولات ترادف العمر ، أليس العمر كومة لحظات ؟ وعلى هذا الأساس تضاء مفاصل القصيدة كلها تأسيساً على التنغيم الدلالي المتوازي الكامن في - اللحظة امرأة ثكلى - العنوان + اللحظة ليست إلا امرأة ثكلى - الاستهلالة - وهو يبوح باتساق انزياحي يؤشر عتمة الراهن المدجج بالفقد - موت الإبن / الامتداد - ومكابدة التواصل مع الحياة ، كما أن الصياغة التركيبية = النفي + أسلوب القصر ! قد أفلحت في أن تغلق كل الاحتمالات التي يمكن أن تفتح كوة مضيئة في هذه الدائرة المفرغة . ويستثمر مخيال النص النزعة التصويرية في استقطاب براعة اللون ومهارته في ترميم تفاصيل لوحاته الشعرية وإن كان ينزع عنها دلالتها المألوفة ليمنحها هوية جديدة وجواز مرور باتجاه مديات لونية طريفة فاللون الأزرق لم يبق قرين السمو الجمال والسكينة وإنما جاء قرين الشتات حين اقترن بالوهم وفي إطار صورة تشبيهية - زرقة أوهامي - وهو لون يتحرك صوب الزمن المنفلت - لوناً للماضي - ليكرس انكسارات - الأنا - لذا فإنها تلح على استدعائه : لوناً + لوناً + لوناً ! ليكون حضوره متنفساً لتفريغ اللوعة وجداراً سرابياً تختبئ خلفه الذات المتشظية ويتحرك الاستلاب الدلالي باتجاه رموز الزرقة فيكون البحر وفق منظور إنزياحي قسيما استعاريا لصفرة الصحراء المتسللة من - وأنا في جدب اللحظة أبحر - بيد أن اللون الأسود يبقى هو اللون المهيمن على أفق القصيدة وبإيحاءاته المدججة بالغياب والحداد وقد صرحت به خاتمة القصيدة -الأسود - كي تقفل

اللوحة الشعرية بالسواد لتتخلق منه حركة دلالية دائرية تتجه صوب العنونة الشعرية -اللحظة امرأة ثكلى- لتؤطر المتن الشعري وتمنحه مناخات الفجيعة والمصادرة إ. هـ) من الواضح أن الناقدة تبدأ برصد إيحاءات عنونة القصيدة (اللحظة امرأة ثكلى) إذ تجد فيها بنية تشبيهية دالة تشكل إضاءة لمناخات القصيدة المفعمة بالحزن والأسى ،بعد ذلك تمضي الناقدة في تفكيك النص إذ تجد فيه متناً سردياً تتمحور حوله الصور البلاغية المتباينة الدلالة ، وتنتقل إلى دلالات تكرار اللحظة الذي يقوم بوظيفتيه الإيقاعية والتوكيدية كليتهما. ليمنح إيقاعات القصيدة دلالات موسيقية مضافة ، ويتوقف النص النقدي عند دلالات علم المعاني المتمظهر في أسلوبيه النفي والقصر ، كما يتوقف عند النزعة التصويرية وبراعة اللون ولاسيما اللونين الأزرق والأسود ودلالات هذه الألوان وانعكاس هذه الألوان وتأثيرها على المتلقي ، ومن الواضح أن الناقدة في هذا النص تحاول أن تجد لغة نقدية متجددة تعبر من خلاله عن النقد البلاغي فهي تشير إلى المنظور الإنزياحي وهو مصطلح يحيل إلى الاستعارة التي توقفت عند إيحاءاتها حين تلبثت عند (صفرة الصحراء) بوصفها بؤرة ترميزية.

وتختار الناقدة مقطع من قصيدة (صلاة) للشاعرة اليمنية نادية مرعي التي يرد فيها :

بين الصخور

اتخذت مكان عليا

صليت

ما أن بدأت

حتى انهمرنا

أنا والسماء"

وترد معالجة هذا المقتطف الأنثوي وفقاً لمنطلقات المنهج البلاغي الذي يستثمر المتن الشعري ذاكرة الانهمار - انهمرنا - لتكون مرجعيتها المترعة بطقوس الخصب والنماء بؤرة مشفرة تتأرجح بين اقصى الغبطة والنشوة ! وأقصى الحزن والانكسار وهو ما تؤكده خاتمة القصيدة :أنا والسماء ! إذ إن هناك فرقاً شاسعاً بين الانهمارين : انهمار السماء بالغيث وانهمار العيون بالدموع الساخنة!! و يرتكز النص النقدي على فعل الانهمار واختلاف دلالته داخل المتن الشعري . وبذلك تتشكل آلية أخرى في معالجة النص مستمدة من طبيعة النص نفسه .

وويمكن ان يقال مثل ذلك في تحليل الدكتورة وجدان لنص شعري آخر كتبته الشاعرة الإماراتية صالحة غابش (القصيدة وتحولات الذات) فهي تتوقفت عند قصيدة (لكاني قصة وهم) وفيما يأتي شيء منها :

لكأني قصة وهم

مازالت تتمادى في أوراق كثافتها

لكأني هذا العشب المصبوب على يبس

يتنزه بين تراث بحثا عن غيمة

لكأني هذا الحرف الباهت

في كلمات البحث الشرهي

أترامى في صحرائي ماء

ترشقه نيران قبائل

تسعفني من صوتي

يقينا ان في هذا النص مغامرة بلاغية ضمن فضاء حداثة الدلالة ! ومفتاح المغامرة اداة تشبيه اعتيادية لكن توظيفها من قبل الشاعرة ليس اعتي اعتياديا حتى فيكون التشبيه المقرون هو بؤرة النص النقدي الذي يفكك لكأني ! ووجدان قشرت هذه الأداة ومنحتها الانزياح الجدير بها (.. على النحو التالي : لام التوكيد التي تؤدي هدف جلب الانتباه + كأن التي تمزج بين كاف التشبيه وأن التوكيدية + اسم كأن المعبر عن الذات! ويعزز تكرار النص النقدي هذه الصيغة حيرة الشاعرة إزاء ذاتها إذ تبحث عن معادل موضوعي لها في داخل الذات وخارجها يعبر بدقة عما يعتمل في كيانها وفي إطار متوالية تشبيهية يتكرر فيها المشبه به في حين يكون المشبه واحد هناك أربع صور تشبيهية تصب في حيرة الشاعرة ورحلتها باتجاه البحث عن الذات) .

النقد البلاغي وقصيدة النثر

لاشك في أن النقد البلاغي الذي تبنته الناقدة وجدان الصائغ سيتأثر بالضرورة بتقنية قصيدة النثر ولاسيما أن هذا الضرب من الشعر يفتح آفاقا جديدة أمام الأنثى وعلى حد سواء شاعرة او قاصة او ناقدة. والشاعرة الكويتية سعاد الصباح من خلال تجربتها الابداعية العريضة والعميقة معا

شاعرة متمكنة تماما من ناصية الايقاع السمعي (العروضي) ولكن الشاعرة كما يبدو تضيق برتابة ايقاع يتكرر مع كل تفعيلة وبيت وقفل (قافية) فهي تبحث عن فضاءات بكر تعطي ولا تأخذ وقصيدة النثر لينة وصلبة معا سهلة وصعبة حقا ! قارن الشاعرة سعاد الصباح وهي تطبع الـ (بصمات) :

ماذا أفعل بتراثك العاطفي
المزروع في دمي
كشجرة ياسمين
ماذا أفعل بصوتك الذي ينقر
كالديك وجه شراشفي؟
ماذا أفعل ببصمات ذوقك
على أثاث غرفتي ؟
بتماثيل السيراميك المبعثرة في الزوايا
باللوحات التي انتقيناها معاً
والكتب التي قرأناها معاً
والتذكارات السياحية
التي لملمناها من مدن العالم
وبالأصداف التي جمّعناها

من شواطئ البحر الكاريبي ؟

قل يا سيدي :

ماذا أفعل بهذه التركة الثقيلة من الذكريات

التي تركتها على كتفي

وعلى شفتي

هنا اجدني امام صور فنية رسمتها الشاعرة صباح بفنية عالية تحسب لها فكانني أمام فنانة تشكيلية محترفة ! لكنني لم استطع التخلص من هاجس انني اقرأ شعرا لأميرة باذخة الذوق ! فمن سوى الأميرات قادر على قتناء الهدايا الثمينة ؟ فثمة شراشفي / أثاث غرفتي / تماثيل السيراميك المبعثرة / اللوحات التي انتقيناها / التذكارات السياحية التي للمناها من مدن العالم / الأصداف التي جمعناها من البحر الكاريبي !! كيف يستطيع ذو الدخل المحدود توفير مبلغ مثل هكذا هدايا وسفرات ونفقات السياحة في مدن الدنيا السفر في قارات الدنيا وبحارها ومدنها المهشة فذلك امر لايقدر عليه سوى الخاصة من مخلوقات الله ! فكيف واجهت الناقدة وجدان هذه الصور الناعمة الفاغمة الجميلة ! ان وجدان لم ولن تخرج عن منهجها البلاغي لتلاحظ مثلي هذه البهة التي عكستها القصيدة فتنطلق الناقدة في رحاب النص الصباحي بدءاً بالاستفهام الذي يحتضن – على حد تعبير الناقدة – عنقوداً من الصور البيانية على مدى السطور المتوالية للقصيدة !! وقد تنبه شغل وجدان النقدي على النص الشعري إلى ظاهرة تكرار هذا الاستفهام أربع مرات تكريساً لواقع الحيرة الذي تعيشه الشاعرة وفي إطار هذه الاستفهامات التي انتظمت القصيدة تتشكل

الصور البيانية المعبرة عن تلك الخصوصية الأنثوية التي لا تخفى في هذا النص الشعري وذلك الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة المعبرة . وهناك حضور للحواس كما لاحظت الناقدة !! إذ تضمخ بعض الصور البيانية بعبير الحواس وبذلك يتأكد أن للنقد البلاغي حضوره وقدرته على أن يستوعب قصيدة النثروأن يلم بأطرافها ولاسيما أن الناقدة تؤكد على أن قصيدة النثر تعد جنساً أدبياً معاصراً يرتبط بالحداثة والجدة . ولاسيما في النماذج الجيدة من هذا الجنس الأدبي المستحدث ! . ولا تجد الناقدة غضاضة في أن تنطلق في رحاب التحليل البلاغي الجديد من خلال سطر شعري واحد ينتمي إلى قصيدة النثربعنوان سمفونية الليل:

عندما يغفو البحر

أكتشف أسراري

حيث تقول الناقدة : ترتكز هذه الشاعرة الإماراتية أسماء الزرعوني إلى البحر في بعض قصائد المجموعة ومنها قصيدة

والنص النقدي يعالج هذا المتن وفقاً لمنطلقات المنهج البلاغي حين يشير: يطالعنا البحر(المستعار له) في إطار صورة استعارية مكنية يتأنسن عبرها البحر بدلالة الفعل المستعار (يغفو) إشارة إلى أجواء الليل الساكنة حين تحتضن بعتمتها البحر ، فيهدأ الكون في هذه الحالة ليكون موضع تأمل الشاعرة وسبر أغوار ذاتها . وتكني الشاعرة عن ذلك بقولها (أكتشف أسراري) تعبيراً عن صخب حياة النهار وضجيجها في مقابل هدوء الليل وسكونه!! وتتأكد صورة البحر الأليفة لدى الشاعرة نفسها عبر أنسنتها موج البحر إذ تقول :

وبين أشواق الموج والموج

تقبل أسراب النوارس

النص النقدي يحلل هذا النص الشعري (مشيرة إلى علاقة العشق بين - أمواج -البحر (المستعار له) وطيور النوارس البيض ، وفي هذا صورة استعارة مكنية يتشخص عبرها الموج بقرينة اللفظ المستعار (أشواق) كناية عن هذا العناق بين الأمواج وأسراب النوارس البيض وهو مشهد يتكرر على سواحل البحر ! فنلمس خصب مخيلة الناقدة وقدرتها على اكتشاف المسكوت عنه وتطويع المنهج البلاغي بحيث يستوعب الصور الشعرية في القصيدة وأدواتها الفنية الأخرى ! واسماء الزرعوني شاعرة امارتية مهمة وقاصة معروفة وبسبب من تعاطيها الشعر والقصة بدى شعرها كما القصة وبدت قصتها بهيئة الشعر !

هي ذي تبوح بوجدها

عشق مدينتي كالدم في عروقي

ماذا لو قطعوا عروقي

لن أشفى من هذا العشق

حتى لو أصابني الجفاف

عروقي تنبض من جديد

تتضخم أسطورة الشوق بداخلي

يستقبل الفجر

ويصافح قطرات الندى
يصمت الشجر لشوقي
عيناي تحلقان ...
تضمان هذا العشق
أبجدية رائعة تضيء رمال مشاعري
الوحدة خرساء
جمرة تحرق الكلام
تنساب في الطرقات
تعانق رائحة الأمس
حتى ينثال اليوم.
يمر ببال الليل سحر عينيك
ينشد للحزن أغنية
يطل في كل حين
حتى في نعيم دفء التذكر الجميل
لأنني أشتعل بالحب
وأغصان قلبي واحة مزدهرة
الجفون المتعبة تطارد النوم

النفوس الضائعة

تبحث تنشد الينبوع

الوقت حان

الأرض تنشد المطر

حتى يصعد الأمل

على درب الحصاد

فالتقط الجمرات

ويتلون المنهج البلاغي بألوان أخرى مستمدة من نصوص شعرية لأخريات منهن الشاعرة الإماراتية ميسون صقر القاسمي التي تقول في الصباح:

في الصباح

افتح عيوني على دروس الأيام السابقة

أتسرب من سرير الحلم إلى حقيبة أوراقي

أدسها بين يدي وأهرع

فينطلق النص النقدي في رحاب التحليل باحثا عما يعيد انتاج النص الشعري مفككا الأفكار والإيماءات المستجدة التي قلما تخطر ببال الشاعرة أي أن الناقدة هنا تشكل نصاً نقدياً يوازي النص الشعري ويتأثر به ولكنه لا يشرح أو يلخص النص الشعري الأصل بل يبدأ من حيث ينتهي النص الشعري ومن الواضح أن هاجس الزمن يحضر منذ استهلال القصيدة وقد عبر النص النقدي

عن ذلك بلغة شعرية إذ يرد "يكشف استهلال النص في الصباح عن أن الشاعرة ستفتح بوابة هذا الزمن الذي يشي بالتجدد والبدء كي تتوغل أضواؤه إلى أعماقها ! ثم ينتقل النص النقدي إلى الصورة البيانية الزاخرة في هذا النص الشعري القصير ومنها صور كنائية وتشبيهية واستعارية مضمخة بتأثير الحواس ومنطبعة بطابعها فضلاً عن الوقوف عند بعض الأفعال الموحية المعبرة عن شعرية النص .

النقد البلاغي والقصيدة الشعبية

تحتفي الناقدة وجدان الصائغ بالشعرية قبل الشعر ! فالمعول على الشعرية في تعليل الكثير من جماليات النص وتذليل العديد من اشكالاته ! والشعرية تعني بؤرة الجمال في الشيء والشعرية تاتي وفق اشتراطاتها إن كانت في شكل قصيدة الشطرين أم قصيدة التفعيلة أم قصيدة النثر . بل والقصيدة النبطية والشعبية والناقدة وجدان تسوغ تناولها لهذا النمط من القصيدة بقولها (.. انطلاقاً من حرصي على متابعة الخطاب الأنثوي في قوالب أدبية مختلفة) لكي تتملى قصائد الشاعرة الإماراتية شيخة الجابري وتحديداً قصيدتها التي نجتزئ منها :

مد أيديك يا حبيبي كن مغامر كن جســــور

للأمانـــي خـــذ فؤادي يا عذابي وارتحل

طير بي وياك طير ..

وين مسكن ها النسور

في الفضا العالي نحلق بين حلم وأمـل

ولعل من الضروري أن نشير هنا إلى أن نسق هذه القصيدة النبطية يقترب من القصيدة الفصيحة وإيقاعاتها فالقصيدة منظومة على إيقاع الرمل وتفعيلته (فاعلاتن) وهي محاولة حاذقة لتوصيل النص الشعبي لاكبر كـم مـن القـراء لان اللهجة المحلية حـين ترتقـي الى القداسـة والشـغف سـتقف حـائلا بـين المرسِل والمستقبِل ولسوف ينظر تاريخ اللغة العربية لهذه المحاولات بعين النصف لانها تجر اللهجة الى الفصـحى ولا ترتكـب العكـس ! ومـرة اخـرى تخضـع الناقـدة نصوصا انثويـة لهجويـة لآليـات النقـد البلاغـي وعلـى نحـو حـيم (.. تزخـر استهلالة القصيدة بتموجات شعرية تؤشر انفلات - أنـا - الشـاعرة في خضـم حركة تهتك حجب الأمكنة المطوقة بالمألوف وتتجه صوب أمكنة جديـدة ، لـذا يصوغ متخيل النص من عنقود أفعال الخطاب : مد، كن ، كن ،خـذ ،ارتحـل ! جسورا ملغمة ببراعم التحول باتجاه ملامح نفسية جديدة تجافي سجية المخاطـب وهي تنم عن الشوق إلى خرق المألوف ومشاكسة الرتيب البـالي ويفضـح هـذه الدلالات القرينتان الاستعاريتان (مغامر وجسور) وهما يمنحان الرمز المستعار له سمات مادية تتصادم مع طبيعته المعنوية الكامنة في المفردة الطريفة واللوحـة المبتكرة . وتتبلور من استهلالة القصيدة وخاتمتها هالة دلالية تؤطر الـنص عـبر شبكة العلاقات الجديدة المخبأة في التوافق الأنزياحي الذي يشير إلى المسـكوت عنه) . فيستوعب هذا النمط وأعـني بـه النقـد الأسـطوري القصـيدة النبطيـة السابقة ويضيء جمالياتها لاسيما أن التحليـل النقـدي يخطـف الـنص الشـعري باتجاه الرمز إذن المخاطب هو الشعر وليس شيئاً آخـر فضـلا عـن أن التحليـل

النقدي يستوعب تمرد (الأنا) الشاعرة على المألوف والعادي من الكلام المنظوم توقاً إلى آفاق أكثر سعة وأبعد تأثيراً

وتقف وجدان الصائغ عند قصائد الشاعرة البحرينية حصة البوعينين وتحديداً قصيدتها (جياتك) والتي تقول فيها :

" لأنك تمر بالليل

كن الليل زغرودة

لأنك تود الليل – عندي الليل

شمس من العصر فلت شعرها

وغزلت خوص الذهب

لبنية حلوة مزينة بليلة فرحها "

فينطلق النص النقدي المعتمد على آليات النقد البلاغي في رحاب الصور الشعرية وعلى النحو التالي (تمفصل لازمة : لانك تمر بالليل ! و لانك تود الليل ! بنية القصيدة وتمنحها انسيابية موقعة مستقاة من تكرار اللازمتين خمس مرات كما أنها تفضح بؤرة النص وفضاؤه الزمني فيطل (الليل) لا بوصفه زمناً معتماً يطبق بشراسة على أفق القصيدة وإنما يتحرك تحت سلطة الانزياح البياني (التشبيهي والاستعاري) باتجاه فراديس مبتكرة تهبه دلالات مشرقة ، فعلى الصعيد التشبيهي فأن مخيلة النص تتراوح بين التشبيه المرسل – الذي يوحد من خلال أداة التشبيه (كأن – كن) بين الليل (المشبه) و(الزغرودة) (المشبه به) وبين التشبيه التمثيلي – الذي يصير الليل (المشبه) (شمس من العصر فلت

شعرها) أو(غزلت خوص الذهب / لبنية حلوه مزينة بليلة فرحها) (المشبه به) – استدعت الصورة الأولى فضاءات الغبطة العارمة المستمدة من ذاكرة لفظة (زغرودة) واقترانها في المرجعية الشعبية بطقوس الفرح وأعراسه . ويحتدم الصراع في بنية الصورة الثانية متمثلاً في تضاد طرفيها بين أقصى العتمة (الليل) (المشبه) وأقصى البهاء والإشراق و(الشمس) (المشبه به) وهو تضاد يفلح في أن يمنح لوحة الليل عنفواناً وطرافة إذن يشتغل المتن النقدي على لوحة الليل عبر تكرار لوازم عشق الليل والتعلق بأجوائه ومن خلال الصور التشبيهية والاستعارية التي أضاءت النص الشعري واستند إليها النص النقدي . وانطلق إلى فضاء الإيحاء الذي تمنحه المفردات كمفردات زغرودة وذاكرتها الزاخرة بالغبطة ، ولا يخفى غزارة التحليل وانسيابه بحيث يمكن أن نستنتج أن الناقدة لا تعاضل وإنما كأنها تغرف من معين لا ينضب وتجربة نقدية متمرسة .

النقد البلاغي والسرد

النقد البلاغي والقصة

يتناول التحليل النقدي البلاغي ميادين النص الابداعي شعرا وكان او نثرا والرواية والقصة شيء من السرد فالسرد ينفتح على آفاق متسعة مستوحاة من أجواء الفن الروائي و القصة ! ففي النص النثري القصصي الذي كتبته القاصة الإماراتية فاطمة محمد في قصتها (الصمت المسنون) جيرد التخاطر الوصفي على هذا النحو (المسافة بيني وبين القمة تتقلص ويضطرب نبضي كلما تناقصت الخطى فذاك يعني الوصول الوشيك إليك) فيعتمد التحليل على جماليات الصورة الكنائية الممتزجة بمعطيات المكان وهو هنا لقمة العيش التي طمحت بطلة القصة للوصول إليها ولكنها بعد أن وصلت إليها فوجئت بكائناتها وكما يرد في المشهد القصصي اللاحق (وحينما وصلت وجدت عند القمة ثلة من النوارس الجارحة ، كلها احتفلت بمقدمي واحتفت بانضمامي الآتي إليها) وفي هذا النص كما عبرت وجدان استعارتان متواشجتان تؤنسن أحداهما النوارس وهي المستعار له فتغدو أناساً - تحتفي - و- تحتفل - بمقدم بطلة القصة ! وتجسم الأخرى بطلة القصة وهي المستعار له نورساً ينظم إلى ما يشبهه من الكائنات) فيظل التحليل النقدي في إطار المنجزات البلاغية التي شهدناها في تحليل الشعر وقد طبقتها الناقدة على نصوص قصصية أخرى فوجدان ترى ان القاصة فاطمة محمد تستمد عنوان قصتها : أثار على نافذة ! من مكان التطلع والانطلاق بالبصر إلى الفضاء - النافذة - وقد استأثرت هذه القصة بعنوان المجموعة القصصية ويظل التركيز على النافذة في هذه القصة

اشارة مهمة لها ما يبررها فهي التي أعطت إشارة البدء لحدث القصة الرئيس لاسيما أن الغرفة مكان مغلق يبعث على السأم وصوت القاصة والراوية معا يحيلنا الى شعور البطلة بالملل والسأم من الحياة اللذين كانا يميزان حالة مريم الدائمة خصوصاً في جعل العصر ميقاتا وهو ميقات له دلالته الإيحائية ! فمشهد البطلة وهو يعكس الحركة البطيئة فهي تقف قرب سريرها في زاوية الحجرة التي تشغلها مع شقيقتها لترسل بنظرها عبر النافذة الزجاجية إلى الخارج! هذه اللقطة وسواها تسم القصة بميسمها الواقعي مستشفة زخم الصورة البيانية وهو يبهت نسبياً في القصص ذات الطابع الشعري المغلف بالرمز ! ولكي نستنتج صورة كنائية رئيسة من هذه الاستهلالة فإن علينا التعامل مع حالة قوامها الإحساس الحاد بالملل حتى ان إيحاءات الغرفة و: السرير المرتب المغطى بلحاف قطني مطرز بأزهار وردية عصافير صفراء تنسدل أطرافه المكشكشة لتلامس الأرض ! إ. هـ تنقل الينا تفاصيل جميلة تحيل إلى الاطمئنان والراحة والاستقرار لولا هذا الإحساس الطاغي بالملل والرتابة لدى بطلة القصة بتعبيرات المكان الذي استحال بطلا الى جانب البطلة لكي نصل بالمكان والمكين الى النهاية المأساوية التي انطوت عليها خاتمة هذه القصة ذات الهدف التربوي

وترسيمات الناقدة وجدان لاحظت الصور البلاغية حين سلطت الضوء على دلالات المكان وإحساسات (الأنوات) المتحركة على المتن ! داخل حدود المكان بوصفه عنصراً من عناصر السرد القصصي حتى ينفذ النقد البلاغي بأدواته إلى كل عناصر السرد القصصي قرين مثلاً ما ورد في المبحث الثاني حين تناول نص وجدان النقدي الذي رسم الشخصية فجاء المبحث

بعنوان (رسم الشخصية وتراثها الشعبي) فالنص النقدي يتجلى هذا المقطع (وتعود القصة إلى المونولوج المنبعث من أعماق الشخصية وهو ما يوضح عذابها إثر وقوع حدث (الغدر) الذي يأتي نقيضاً حاداً للقيم الخيرة والتي تضمن بقاء الجماعة الشعبية واستمرارها ، إذ لا مناص من التآلف والانسجام كي تستمر الحياة ! وبخلاف ذلك فإنها تتهدم وتنتهي مع ان صفحة التآلف والانسجام لا يمكن أن تظل ناصعة فقد يعكر الغدر صفوها بيد أن خاتمة الغادر تشبه خاتمة عبيد الذي بدأ العقاب ينبعث من داخل ذاته (كيف لي أن أرى وجه مريم وقد تحولت الفرحة فيه إلى حزن ؟ ماذا أقول لابنتها وهي تبحث بين الوجوه عن أبيها . والعم أحمد .. هذا الشيخ الكبير ؟ ويلاه ، أنني أراه بين الوجوه يركز بعينيه على البحارة ، كأنه يبحث دون جدوى ، يا الله ماذا أفعل ؟ أي ضمير كنت أمتلكه وقتها ؟ كيف أكفر عن ذنبي وأتخلص من رحلة عذاب ستبدأ من جديد) !! ووجدان ترى ان الاستفهامات الستة التي احتضنت الصورة البيانية في النص السابق تؤدي دور الكشف عن نمو الشخصية الشريرة (عبيد) وتعبر عن تهشم تلك الشخصية تحت مطرقة هذه الاستفهامات ، لاسيما أنها وردت بأدوات مختلفة - لماذا فعلت أنا هذا ؟ - والمعبرة عن زمان وقوع الحدث وما يليه من معاناة الشخصية المشار إليها بالأفعال المضارعة : أرى ، أقول ، أفعل ، أمتلك ، أكفر !! تعبيراً عن أن هذه المعاناة بدأت في حاضر البطل وستدوم وتستمر وتنسحب على مستقبل حياته كلها وتواصل الناقدة التفاتتها الحاذقة فتنص على حضور الضمير الظاهر للشخصية الرئيسة في غضون النص كما يتكرر الضمير المستتر الدال عليها إشارة إلى تركز اهتمام تلك الشخصية بتعذيب ذاتها إثر استيقاظ ضميرها

المستمد من عنوان القصة : صحوة ضمير !! هذه الصحوة المعبرة عن صورة استعارة مكنية جعلت من الضمير إنساناً يصحو من سباته ! رؤية بلاغية لوجدان لامست شغاف القص في نظري! وتسلط الضوء على ملامح الوجه لكي نطالعه مثل صفحة مكشوفة ! ومثل ذلك انتقاء عيني الكهل الكبير العم أحمد إذ تؤدي فالعينان تؤديان مهمة التعبير ذاته ! وتؤدي لفظة (الوجوه) دور الكناية عن الناس المتجمهرين على ساحل البحر والمترقبين القلقين على مصائر ذويهم من البحارة القافلين ! وبذلك فقد رصد النص النقدي تراتبية النص القصصي فصنف ثلاث فئات عمرية عبر شخصية العم أحمد والزوجة مريم والابنة الصغيرة لسلطان مستوحيا صورة (رحلة عذاب) باعتدادها استعارة تصريحية دالة على أن العذاب قسيم استعاري لحياة بطل القصة ! وتفصح الصورة الكنائية التي ختم بها هذا المشهد القصصي على رأي النص النقدي لوجدان ! : رحلة عذاب ستبدأ من جديد ! عن قدرة هذا العذاب على التجدد والديمومة مع دوامة الحياة واستمراريتها العاصفة فيضيء النقد البلاغي ملامح شخصيات رئيسة وهامشية مثل : مريم ، عبيد ، الجد ، الناس المتجمهرين ! ليعكس الحدث عليها كما عكس النقد البلاغي نمو هذه الشخصيات التي تفاعلت مع الحدث وسياقاته في حين آثرت الدراسة أن تقتطع جزءاً ليس بالقصير فإنما لتؤكد ما ذهبت إليه في معاضدة النقد البلاغي لتحديث النص السردي وانفتاحه على آليات جديدة ، وعلى الرغم من أن عنوان كتاب الناقدة هو الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي فإننا نجد أن المتن النقدي قد احتفل بأدوات بلاغية أخرى تنضوي تحت عباءة علم المعاني ! ومفيد جدا التلبث عند دلالات الاستفهام ودورها في إذكاء ملامح الشخصية

فضلاً عن دلالات الفعل المضارع وتكراره داخل النص وبوصفه الفضاء الزمني الذي يشكل عنصراً مهماً من عناصر القصة ، وكأن النص النقدي يكمل عنصر المكان الذي وقف عنده في المبحث السابق ليكون المنهج البلاغي قادرا على إبراز ملامح الشخصية القصصية في مجموعة إيقاعات في قلب الزمن للقاصة المغربية سعاد الناصر أم سلمى من المنطلق البلاغي المرتكز إلى فاعلية الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة : الصورة التشبيهية / الصورة الاستعارية / والصورة الكنائية ! وفي رسم الشخصية القصصية سواء أكان هذا على صعيد شكلها الخارجي أم أبعادها النفسية المختفية في الأعماق . تتمحور الصورة البيانية عند الملامح الخارجية الحزينة وهي ترد منعكسة على وعي بطلة قصة (الرحلة القادمة) التي تتحدث بضمير الغائب عن زوجها (عيناه الغائرتان تنتظران غيمة ممطرة تسقية .. وهي يتكلم همساً .. الكلمات تتدفق نشوانة تبحث تؤكد أصغى إليه ، أسرار الحياة تنكشف تسمو بنا نحو عالم رائع كان مغمض العينين ، في صوته دفء وحنين . تملكني رغبة في وضع رأسي على كتفه والاستغراق في عنفوانه) وموقف وجدان الصائغ من هذا النص يتجلى في نصها النقدي (.. توحي ملامح ذلك الزوج بالجفاف المستمد من الصورة الاستعارية المكنية التي أحالت العيون الغائرة -المستعار له - أرضا تستغيث بالفطرة بدلالة الفعل -المستعار - تسقي ! وقد جاءت - الغيمة المطرة - كناية عن السماء المتشحة بالغبطة والوعد ! أن هذه الاستعارة . تقف في تضاد مع إحساسات بطلة القصة إزاء ذلك الرجل (زوجها) إذ أن تلك الملامح تغدو منعكسة على ذاتها التي غيبت ملامح الجدب في هيئته الخارجية كي تحل محلها إحساسات بالنشوة حين تكرس الاستعارة المكنية هذا المعنى فتغدق على كلمات المستعار

دلالات الماء المستعار منه المرتبطة بالتجدد والعنفوان بقرينة الفعل المستعار (تتدفق) فضلاً عن أنها تسبغ على الكلمات (المستعار له) فتغدو أناسي (نشوانة ، فتثير فيما حولها البهجة)، وتتواصل الصورة البيانية في تلمس سمات الأنسنة لكلماته التي تبحث و (وتوكد) وتسمو بالبطلة نحو الانعتاق من أسار الهموم التي تحول بينها وبين الروح الشفيفة للحياة . وتعزز الصورة الكنائية المنبثقة من (في صوته دفء وحنين) قدرة كلمات ذلك الرجل على أن تذيب بإيقاعاتها المتسقة جليد الغربة وتستنير في أعماقها حب الحياة ومواصلة الصراع فيها. تتهشم الحدود الفاصلة بين الملامح الخارجية البائسة والذات المترعة بالحيوية . فيكون العنفوان تحت ظلال استعارية بحرا (المستعار منه) يروق لبطلة القصة الاستغراق ، فيه إشارة إلى الرغبة في التوحد والاغتراف من ذلك الفيض الذي يمده بأسباب التواصل مع الحياة بعيداً عن أقفاصها الآسرة) فمن الواضح أن وجدان الصائغ توظف النقد البلاغي لكي تظهر عناصر القصة التي قد تستبطن من خلال الاستعارة والكناية ملامح بطل القصة الذي رسمته أنامل القاصة سعاد الناصر! وفي قصة (المحاضرة) ثمة أجواء مرحة مختلفة عن أجواء القصة السابقة حيث تجري هذه القصة مجرى الطرفة! يطالعنا منها ملمح خارجي لشخصية (المحاضر) الذي تقول عنه القاصة سعاد الناصر . (صور المحاضر تملأ جنبات الممر الموصل إلى القاعة بصلعته وكرشه الضخم نظراته ساهمة وكأنه يفكر أبد الدهر عن الحلول المحلولة) 53 وتعلق وجدان الصائغ على هذا المقتطف القصصي بقولها (تستثمر القصة فاعلية الصورة الكنائية في التعريض حين تصوغ مخيلة القاصة صورتين كنائيتين طالعتنا الأولى من خلال هيئة المحاضر المطلة من(صوره الملصقة على الجدران)أوحت بقوافل عمره

المشيرة إلى الخبرة والمراس. كما تعكس ملمح نفسي يشي بالكبر والخيلاء وقد عالجتهما القصة بأسلوب طريف ساحر حين وضعت لمستين فنيتين أطلتا من (كأنه يفكر أبد الدهر) (والحلول المحلولة) إفصاحا عن تضاؤل شأنه إزاء ركب المفكرين والمصلحين) 54 اذن يتضح لنا أن النقد البلاغي وعبر أداته الصورة الكنائية قد رصد ملامح الشخصية التي تقصه القاصة .كما نجد أن المتن النقدي يرتكز إلى تفريعات الكناية وتحديد التعريض وكأنه يشتغل على إيقاعين الأول هو إيقاع الموروث البلاغي بتقسيماته المستقرة في الذاكرة النقدية . والثاني هو الارتكاز إلى الفن القصصي وعناصره التي تتماهى مع طبيعة العصر وهموم اللحظة الراهنة فضلاً عن أن المنهج النقدي يتقصى هذه الصورة الكاريكاتورية للمحاضر فيلتقط صورة متحركة له تكرس مناخات سخرية وكما هو واضح في التالي (عدل من حنجرته بسعلة خفيفة .. أجال ببصره بين الحاضرين بابتسامه مزهوة .. وهو يرى الحشد الضخم الذي جاء خصيصاً لمشاهدته والتفرج عليه وهو يلقي كلماته العذبة الحكيمة التي تخرج إلى العالم من ظلامه ، ركز نظرته .. ثم رفع يده المكتنزة إلى نظارته كي يثبتها مع أنها مثبتة إلى درجة كادت رموشه أن تلتصق بالزجاج) ويعلق النص النقدي على هذا المشهد القصصي منطلقاً من طروحات المنهج البلاغي ليقول (تشي حركات المحاضر وعبر سرد رواية القصة وبطلتها بإعجابه بذاته ولاسيما بابتسامته المزهوة التي .. تعكس صورة كنائية تومئ إلى خيلائه . وتترادف معها كناية أخرى تكمن في كلمات المحاضر التي ستخرج العالم من ظلامه وهي تعزز أجواء السخرية التي انتظمت هذه القصة تؤكدها نظراته المركزة وبدانته وأسلوبه في تثبيت نظارته علي عينيه . أن هذه الملامح الخارجية لشخصية المحاضر تفضي إلى ملمح نفسي قصده النص

القصصي وهو الاعتداد الزائف الذي من شأنه أن ينطوي على خواء داخلي لا رصيد له من الفكر الرصين) ويرتكز المنهج النقدي إلى الكناية لتفكيك النص والغوص إلى المسكوت عنه لتكون الكناية وجهاً آخر من وجوه الترميز الدلالي . ولكي لا تطيل الدراسة فأنها تشهد حركة المنهج البلاغي في رصد الملامح الخارجية للبطلة (يوميات التشرد) وبطلة قصة (على ضفاف الحلم) وبطلة قصة(ثلاث لوحات) وبطلة قصة (إيقاع ممل في حافة الزمن) إلا أنها ستتوقف عند حركة المنهج البلاغي لرصد الملامح النفسية للشخصية ووقوفه عند ظاهرة الاغتراب فى قصة (على ضفاف الحلم) لتستكشف إحساسات بطلة القصة وهي تقرأ يوميات حبيبها الذي يبوح (مقتلع أنا من جذوري أسبح في فضاء مغترب عار وممسوخ في سلم الحياة الحلزونية .. والسباحة ... طويلة ومضنية لكن الحنين يناديني ويشعل حماسي للسباحة وقد أصل وقد أغرق في منتصف الطريق ويظل الحنين المتجدد يناديني ، يتكسر الحلم فوق صخرة الواقع الصلبة يتكسر بنوع من الاحتجاج مخلفا بريقاً يمسح طبقات الرماد المتراكمة التي تغطي كل شيء، وكل شيء حتى قلوبنا) فتحل الاستعارة المكنية بطل في إهاب شجرة (المستعار منه) إذ ثمة إحساسا يطل من هذا المشهد القصصي هو أن الصحيح لا بد أن يتحقق في خاتمة المطاف حيث يعود المغترب إلى أرضه التي لن يمنحه الإحساس بالاطمئنان سواها . من اللافت النص النقدي يتعامل مع المتن السردي بوصفه بنية شعرية من منطلق اكتنازه بالانزياحات البلاغية التي تقرب القصة من البنية الشعرية أو القصيدة القصصية وأن يكون أرضا صالحة للوقوف عليها في رؤية النص المنقود ، بل وفي التوغل إلى تفاصيله ودقائقه ، بدءاً بملامح بطلة القصة ومروراً بالحوار الذي

يدور حولها وبالحدث الرئيس الذي وضعها على قارعة الرذيلة وانتهاء بالجانب الدلالي الذي يفضح المسكوت عنه في هذا النص أنها بعض ملامح ما يحمله هذا النمط البلاغي من مرونة تمنحه سانحة التسرب إلى تفاصيل القصة ودفع حركتها الدرامية إلى الأمام ، زد على ذلك فأن الاستعارة تعكس وعي المبدع بشعرية المتن السردي ومنحه دلالات مكثفة أضاءها المنهج البلاغي . ويحتضن المنهج البلاغي في النقد جنسا سردياً آخر هو الأقصوصة أو القصة القصيرة جداً كما يسميها بعضهم فقد يكون من المناسب لمنهج الناقدة وجدان جريا على رؤيتها الحداثوية ان ترصد داخل فن القصة ثيمة القصة القصيرة جدا (وكادت القصة القصيرة جداً أن تنسى حدودها مع قصيدة النثر وقصيدة الصورة اليابانية، فهي فن لم يكتمل بعد مع أنه يمتلك جاذبية عالية، والقصة القصيرة جداً ومضة سريعة تحاول تكثيف مساحتها إلى أبعد حد . وقد انتشر فن القصة القصيرة جداً في الوطن العربي خلال وقت قياسيّ السرعة!! وكانت انطلاقته الأولى من مصر والعراق وسوريا ولبنان ثم وجد مزيداً من المبدعين والمتلقين الذين استظرفوه في بقية أقطار الوطن العربي المشرقي منها والمغربي على حدّ سواء، ومازال هذا الفن متربعاً على مساحة كبيرة من اهتمام وسائل الإعلام والقراء والدارسين.. إلا أن مبدعاً عربياً واحداً لم يتخصص في هذا الفن، وكل ما نلاحظه الآن هو أن هذا الفن مشاع لكتّاب الرواية والقصة والقصيدة.. فليس ثمة حدود واضحة له سوى المبالغة في وضع أكبر قدر ممكن من الشحنات القصصية في أقصر مساحة) فهذه القاصة هدى العطاس في قصتها (اخضلال) تلمس أقصى الإسقاط والترميز لعناصر القصة حين تقول :

مخضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان بعد أن ذاب السكر مسجاة كانت على الطبق بإهمال

تعالج الناقدة وجدان هذه الأقصوصة من خلال الانزياح (.. تنزاح الألفاظ (ملعقة) ، (وسط الفنجان) ، (ذوبان السكر) (الطبق) من مضمارها الدلالي المألوف لتشي بإيحاءات جديدة يحدس أفق التلقي خصوصية هذه التحولات في النسيج السردي وبقرائن انزياحية تؤشر طبيعة تلك الانخطافات الترميزية فالمخيال الاستعاري يهب المحمول اللفظي (الملعقة) (المستعار له) ملامح إنسانية تجعلها تتحرك على مساحة النص بوصفها شخصية قصصية تمنحها القرائن الاستعارية (مخضلة + ترقص) و (مسجاة) كينونة أنثوية تحيل إلى صفات الآخر الجاحد لعطاءاتها ، والذي غيبته المخيلة السردية فبقي خارج النص ، كما أن تلك القرائن تمور بحركة متصادمة تنبثق من ثنائيات متوالية هي (الحياة / الموت) ، (الفرح / الحزن) ، (الحضور / التغيب) (الحركة / السكون) و ... ألخ ، وهي ثنائيات تفجر في أفق التلقي مداً زمنياً يستوعب رحلة عمر قصيرة نسبيا- تحيل أفاقها المكتنزة بالعطاء إلى أكثر من حالة إنسانية – تبدأ فيها (الأنا) متفاعلة مع الآخر ومتعاشقة مع همومه منغمرة في نشوة العطاء بيد أن الآخر سرعان ما يشيح بوجهه عنها ويهشمها بقسوة لا تتناسب مع حجم عطائها وإنسانية دورها 61 وبذلك يتضح أن شكل الأقصوصة المركز يخفي دلالات ممتدة يكشف عنها التحليل النقدي الذي يستند إلى هذا النص القصير نسبياً إلا أنه معبأ بدلالة محورية تنبئ عن انتهازية الآخر ولا إنسانيته ولا يتوصل النص النقدي إلى هذا المحور إلا بعد

استقراء الألفاظ " الملعقة + الفنجان + السكر + الطبق " في نسيج الخيال الاستعاري الذي ارتكز إليه التحليل واكسبه هوية النقد البلاغي

النقد البلاغي والرواية

الرواية فن سردي نثري طويل ينبغي ان تجتمع فيه عدة عناصر

تشكل بنيتها ؟ أن الرواية سرد فني إبداعي طويل يتعادل فيه ما هو واقعي وما هو خيالي ! ويشكل النمو فيه الهاجس الأكبر لأن بنية الرواية تستوعب الحياة كاملة فترصد الزمان والمكان وتتابع حياة الناس لفترة طويلة قد تمتد إلى أولادهم أو أحفادهم ! النمو يلون الرواية بألوانه: لأبطال ينمون، والحدث ينمو والحوار ينمو، والمكان والزمان ينموان(فإذا حدث هذا النمو... الذي يرصد الحياة طولاً وعرضاً ولكن معوّل الطول ليس منصرفا إلى عدد الأسطر أو الكلمات فقط فثمة الطول النسبي او النوعي) ويجد النقد البلاغي أفاقاً واسعة في الفن الروائي فهذه رواية (أغنية النار) للروائية السودانية بثينة خضر مكي تتكشف أسرارها من خلال هذا المنهج النقدي وتحديداً في دراسة وجدان الصائغ الموسومة : (تقنية المكان في الرواية السودانية) ، وليس أدل على ذلك من مدخل الدراسة الذي تقول فيه الناقدة : " في رواية أغنية النار للروائية السودانية بثينة مكي احتفاء بين هذه الأداة الفنية المهمة (المكان) وعلى النحو الذي يكشف عنه الجانب التطبيقي من هذه الدراسة التي تتوخى الجملة القصصية المصوغة بأسلوب فني يجعل من الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية) المنهل والركيزة التي يستند إليها المكان بوصفه عنصر من عناصر البناء الروائي . وحين تمهد

وجدان الصائغ لمعالجتها النقدية وفقاً لمنطلقات النقد البلاغي فأنها تقول (تطالعنا الغرفة في أكثر من موضع في هذه الرواية بوصفها الملاذ من أحساسات متابينة تختلف باختلاف السياق الروائي . والغرفة مكان مغلق وأمين لذلك تسعى بطلة الرواية رجاء إلى إحكام إغلاق باب غرفتها حين تجتاحها مشاعر الضعف حدا الانهيار . إذ تسعى إلا أن لا تطلع الآخرين على دموعها فتورد عبر السرد الروائي : أوصدت الباب من الداخل ! شعرت بالإرهاق وكأنها مشت دهراً من الزمان جلست على طرف السرير !! هل يمكن أن يكون ما سمعته صحيحاً؟ صفقت يدا بأخرى نهضت واقفة ! أخذت تدور في إرجاء الغرفة الضيقة ! جلست على الأرض ! ثم أخذت تصفق بيديها في حسرة ... شبكت كفيها الاثنتين فوق رأسها ... ثم انبثق الدمع شلالا يتفجر ساخناً من مقلتيها . وأخذت تبكي وتنوح وهي تحاول عبثاً كتمان صوت نشيجها) والنص النقدي يسترجع هذا المشهد الروائي (تستثمر الرواية فاعلية الصورة الكنائية في صياغة هذا المشهد إذ يفضح إيصاد الباب من الداخل رغبةَ البطلة في الانغلاق على ذاتها والانقطاع عن العالم الخارجي . وتنبثق من – مشت دهر من الزمان – كناية تشي بزمن نفسي إذ تستطيل اللحظات كي تغدو عبئا ثقيلاً تنوء بحمله رجاء وإنما جلوسها على طرف السرير . فهو كناية تومئ إلى قلقها وافتقادها الاستقرار ويشي الاستفهام " هل يمكن ما سمعته صحيحاً ، ببؤرة قصصية تفيد النص إلى الحدث الذي قادها إلى تلك الإحساسات ويشفع هذا التساؤل بصورة كنائية تشع من مهاد حركي صوتي . (صفقت يدا بأخرى) إفصاحاً عن الضياع والخيبة وتكريساً لحضور حاسة السمع التي طبعت الصورة البيانية بطابعها ويلح الحدث على ذات رجاء فتنهض واقفة إشارة إلى رغبتها في

أن تتمالك زمام ذاتها المهشمة تحت مطارق هذا النبأ) فبات من الواضح أن وجدان الصائغ في معالجتها لهذا المشهد الروائي تحصر الصورة الكنائية بدرجة أساس في هذا التحليل النقدي لاسيما أن الكناية نوع من الترميز ولقد كان البلاغيون القدامى يجعلون الترميز جزءاً من الكناية ولأن أفاق الرواية متسعة قياساً بالقصة القصيرة أو الأقصوصة فأن التحليل النقدي يركز على مقاطع وإضاءات ذات دلالة داخل النص الروائي ويمكن أن يتوصل النقد البلاغي إلى نتائج ذات صلة بالعناصر الروائية وأعني بها الشخصية والحوار والحدث والجملة السردية والمكان والزمان ! ومن الجانب الآخر فإن النقد البلاغي يعاني من ازدواجية المعايير القديمة والمعايير الحديثة ! فهو لم يستقر على حال ثابت ! ومحاولة الناقدة وجدان الصائغ يمكن ان توضع ضمن محاولات ترسيخ المنهج البلاغي نظرية وتطبيقا ! وكل محاولة جديدة او رائدة تقع احيانا في هفوات اضافة الى ان البلاغة كعلم تطبيقي تقوم على المجاز والمجاز حالة زئبقية لايمكن وضعها في قوالب محددة او جامدة ! فالصورة الفنية شعرية كانت ام نثرية قد تبدو تشبيهية تقليدية وقد يمكن النظر اليها من جهة اخرى فتبدو صورة استعارية او كنائية ! وعلمت ان الناقدة وجدان الصائغ لم تغفل هذه الزئبقية حين ناقشتها وتابعت معها تطبيقاتها على المنهج البلاغي نصا بنصا وقراءة نقدية بقراءة ! وحين ناقشت استاذي عبد الاله الصائغ حول هذه الاشكالية قال لي نعم هي اشكالية وقع فيها القدامى كما وقعنا فيها نحن المحدثين وسيقع فيها من يجيء بعدنا لن من ابسط تحديدات المجاز هو انه غير محدود واضاف الاستاذ المشرف ان شروط المجاز هي الثورة على الشروط فكيف لاتكون الزئبقية ! .

3

الفصل الثالث
المنهج النفسي

النقد النفسي والقصة

الأثر النفسي والنقد شيء منه هم ابداعي قديم وقد توقف عنده أرسطو ت322 ق.م كما توقف عنده الشاعر الروماني هوراس 8 ق.م وورد في الشعر الجاهلي بهيئة مناجاة مع النفس !! قارن أوس بن حجر

أيتها النفس اجملي جزعا

إن الذي تحذرين قد وقعا

ثم قارن بعدها أبو ذؤيب الهذلي

والنفس راغبة إذا رغّبتها

وإذا ترد إلى قليل تقنع

ولعل عنترة وفق ظرفه شديد الحساسية كان الاقرب من بين الشعراء الجاهليين في توصيف المرض النفسي وسبل الشفاء منه :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

وقد ظهر نوع من الأدب بعد الفتوحات الإسلامية سمي ادب الاغتراب الذي ينضح مشاعر الغربة والشكوى من الدهر! ولم يهمل الاثر النفسي في ايما زمان او مكان ! وبظهور سيجموند فرويد 1856-1936 وطرحه قضية الدافع الجنسي الذي يتزيا بلبوس كثيرة ! مع قضايا العقل الباطن المتألف من (هو) ذي الدوافع اللاواعية و(أنا الأعلى) الرقيب الذي يكبت!

وقد انحاز كثير من أدباء العالم إلى الفرويدية مثل جيمس جويس ولورنس ومارسيل بروست وأندريه جيد !! والاعتراض على هذا المستوى هو انه يفترض العصابية والاكتئاب والعقد النفسية لدى المبدعين فكأن المحلل طبيب والمبدع مريض والنص عينة تحلل داخل المختبر . ينفذ هذا النوع من النقد إلى النص الإبداعي من خلال الظاهرة النفسية التي يفيد منها النقد النفسي من أجل إضاءة الجانب الفني ، ويخشى على النقد النفسي أن يستحيل إلى علم نفس على حساب الظاهرة الفنية ولكن النقد النفسي مناسب تماماً للدخول إلى رحاب بعض الأعمال الإبداعية شريطة أن لا يطغى علم النفس على النص الفني إن يحرص الناقد على طرفي المعادلة وأعني بهما النص الإبداعي وعلم النفس ! وأفكار أخرى عن تفسير التاريخ وأحداثه وبشأن قراءة الأسطورة من منطلق خاص والربط الوثيق بين الأدب وعلم النفس واستنتاج عقدة أوديب وعقدة اليكترا ومصدرهما المسرح الإغريقي والملحمتان الإلياذة والأوديسة تحديداً ، ولفرويد آراء أخرى في تفسير الأحلام وفي تفسير بعض النصوص الأدبية مما يعد أساساً لهذا المنهج على وجه الدقة ثم جاء أحد أبرز طلبة فرويد وهو العالم النفسي كارل غوستاف يونج فا كمل المسيرة ، إذ شكلت أفكاره ركيزة مهمة في المنهج النفسي ولاسيما أفكاره بشأن اللاشعور الجمعي وهو يرى أنه يمكننا الاستفادة من علم النفس في درس الأدب وذلك لأن النفس الإنسانية هي الحاضنة التي تحنو على جميع العلوم والفنون ، ونأمل من البحث السيكولوجي أن يفسر لنا شكل العمل الفني من ناحية و يكشف لنا عن العوامل التي تجعل من شخص ما مبدعاً فنياً من ناحية ثانية7 ويرى الدكتور كارل أبراهام أن فرويد هو: " أول من حلل أسطورة أوديب بفضل منظورات

علم النفس 8 فكان أول من اختط الطريق لهذا المنهج النقدي الذي سار عليه جيل من الباحثين ،وممن رأوا أن التحليل النفسي والنقد يعملان معاً ويمهدان للعمل الأدبي ولعل أبرزهم هو هربرت ريد الذي طبق المنهج النفسي على الشاعر الإنجليزي ورد زورث وفيها انطلق من الشعر كي يشرح حياة الشاعر و ثمة كتاب للدكتور مصطفى سويف يضيء لنا هذا المنهج وقد تابعه باحثون آخرون درسوا فنوناً أدبية أخرى غير الشعر وفقاً للأساس النفسي وكانت دراسة سابقة لعباس محمود العقاد قد تناولت الشاعر ابن الرومي حيث اتخذ العقاد من نصوص ابن الرومي أساسا للنفاذ إلى نفسية الشاعرومن المهم أن نذكر أن النقد النفسي يناسب بعض الأعمال الإبداعية دون سواها ، ولاسيما تلك التي تستبطن الأعمال البشرية وتغوص إلى أعماقها وفقاً لبعض النصوص التي اتخذت دليلاً على طبائع كتابها ونوازعهم ، ولكن بعض الأحكام كانت قاسية عليهم ولم تأخذ بنظر الاعتبار طبيعة الظرف الذي جعلت الشاعر يقول ما قاله . وهو ما يجعلنا نتساءل : هل امرؤ القيس نرجسي وهل أبو الطيب المتنبي مصاب بمرض التمركز حول الذات وهل كان السياب مازوخيا حين يبالغ بالشكوى وهل نشأ أبو نواس تحت وطأة عقدة أوديب ؟ يصعب علينا أن نحدد فائدة كبيرة للنقد مستقاة من مثل هذه الأحكام.

ولكن بعض الأعمال الأدبية يمكن أن تضاء عبر المنهج النفسي فهذه رواية المسخ المرتكزة على البعد النفسي التي كتبها الروائي فرانز كافكا يجد فيها بطل الرواية نفسها قد استحال إلى (صرصار) فما دلالات هذا التحول؟ هل هو الاغتراب عن المجتمع ؟ والعزلة عنه والعجز عن التواصل معه في ظروف المجتمع الأوروبي المادي ؟ أم أنه إدانة لهذا المجتمع ؟ ومن خلال رواية المسخ يمكن أن

نستنتج كل هذه الاستنتاجات . ومما يتبادر إلى الذهن أيضا ونحن بصدد التفسير النفسي للأدب ، رواية السراب لنجيب محفوظ حيث يمكن تفسير الرواية من خلال عقدة أوديب ، فبطل رواية السراب ينشأ مدللاً وهو يسعى إلى من تشبه أمه في خَلقها وخُلقها وفي سياق روائي شيق يعاني بطل الرواية من إحباط شديد في زواجه لذلك يعجز عن الانسجام مع زوجه وتختتم الرواية بمأساة الخيانة ، وهذا هو صلب الرواية ومحورها الأساس . وينطبق هذا على رواية الطريق لنجيب محفوظ إذ ينتمي بطل الرواية إلى أمه ويحاول أن يقلدها في نهجها المنحرف عن جادة القيم ، وتنتهي الرواية بإلقاء القبض عليه متلبساً بجريمة قتل تنسجم مع جذوره الاجتماعية والنفسية ، ويرصد الروائي نجيب محفوظ دقائق نفسية البطل وتفاصيل تحولاته . ويطول بنا المقام لو استعرضنا الأمثلة والنماذج والمراجع النفسية وحسَب سياق الرواية التي احتفت بالظاهرة النفسية بوصفها أساساً لتفسير الظاهرة الفنية . وفي إطار المشروع النقدي لوجدان الصائغ ثمة نصوص شعرية وسردية اختارت الناقدة أن تنفذ إليها عبر هذا المنهج النفسي في النقد دون التفريط بالظواهر الفنية التي تحكم تلك النصوص الإبداعية وعلى النحو الذي تكشف عنه النصوص النقدية التطبيقية .

النقد النفسي والشعر

النقد النفسي وقصيدة النثر

غالباً ما تبدأ وجدان الصائغ بتعريف مصطلح الإسقاط Active projection في دراساتها للقصيدة الأنثوية وتحديدا قصيدة النثر كما مر بنا في الهامش وربما يكون التحديد القرب اليها هو ان الإسقاط عملية نفسية يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع من أعماقه اللاشعورية يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن يتأملها الآخرون وتضيف وجدان الصائغ بأن روائع الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها وكذلك لأنها أنما تنبع من اللاشعور الجمعي " حيث يستنبط التاريخ وتلتقي الأجيال فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعمال فقد بلغ قلب الإنسانية وإذا عرض على الناس قبساً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم وتربط وجدان الصائغ في دراساتها النفسية للنصوص الإبداعية الأنثوية بين الظاهرة النفسية والنص الإبداعي الذي تراه يمنح المبدع سانحة التعبير غير المباشر عن هواجسه وخلجاته عبر آليات ترميزية مشفرة توهم أفق التلقي بأنها حيادية لكنها تعكس إحساساته وترينا في الوقت نفسه ما تقتنصه من أعماقها أنها تعيد إلينا ما قاله تولستوي عن الفن بأنه عملية إنسانية فحواها أن ينقل إنسان للآخرين إشارات خارجية معينة الأحاسيس التي عاشها فتنتقل عدواها إليهم فيعيشونها ويجربونها. وتحرص الناقدة في كثير من الأحيان بأن تدعم وجهة نظرها ورؤيتها بنماذج تراثية تؤكد ما هي بصددة من ظاهرة نفسية إذ تعود مثلاً إلى ملحمة جلجامش وتقتبس منها حوار انكيدو مع الباب إذ يرد

حينما رفع انكيدو عينيه وخاطب الباب كما لو كان إنساناً مع أنه باب من خشب الغابة لا يفهم ولا يعقل :

أيها الباب لو كنت أعلم أن هذا ما سيحل بي
وأن جمالك سيجلب علي المصائب
إذن لرفعت فأسي وحطمتك
ولجعلت منك قارباً
ولكن ما الحيلة يا باب وقد صنعتك وجلبتك
لعل ملكاً ممن سيأتي بعدي
سيستعملك ويزيل اسمي ويضع اسمه
سمع جلجامش قول صاحبه (فجرت دموعه)

لتقول عن هذا المقتطف وهي تربط النص الإبداعي بالظاهرة النفسية "تضيء استجابة جلجامش لهذه الحوارية المثخنة بالانكسار بنية الإسقاط المحتجب خلف الباب الرامز لاجتياز الذات مناخات الغاب صوب المدينة وحدة الوعي ويشرع النص النقدي بربط الظاهرة النفسية بالنص الإبداعي الأنثوي حين يقف عند قصائد المجموعة الشعرية (باب جديد للدخول) للشاعرة القطرية سعاد كواري ليضيء: قصيدة باب جديد للدخول التي كانت آخر قصائد المجموعة – الوعي الجمالي الحاد ببراعة العنونة الشعرية على أن تغدو أفقاً مهيمناً تتحرك من غلاف المجموعة باتجاه خاتمتها وهي تحيل إلى عبقرية الإسقاط الفني وقدرته

على صياغة عالم جديد وكما عبر شوبنهاور في (أن الإبداع وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلباً للسلام الخيالي) إذ نقرأ في مقتطف منها :

لم يكن على الشجرة إلا تلك العصفورة
كل العصافير طائرة منذ بزوغ الفجر بقليل
فرمت رأسها على حافة العش
العش المتوج بأغصان من الفضة
كانت تراقب الطيور
وتحرك جناحيها كأنها تتمرس بلعبة جديدة
وكنت أحدق بها وأراقبها من بعيد
عصفورة صغيرة احتضنت جناحيها ونامت
فاطل من بين الأغصان ثعلب ضخم حام حولها
فلم تخف
اقترب منها حاول أن يهجم
فسقط على الأرض
سقط
فسقطت فوقه بعض الأغصان الجافة وأوراق
الشجر

عندما أزحت غصنا منحنيا وأطلت

رأته يحدق فيها ويطلب منها أن تطير

حركت جناحها الأيمن

حركت جناحها الأيسر

ثم رمت رأسها على حافة العش

العش المتوج بأغصان من الفضة

فاقتربت منه وسألتها

من أنت ؟؟

ففر الثعلب هارباً وفرت الريح خلفه لكنها لم ترفع رأسها

لم تحرك جناحيها فخفضت رأس كي أعبر

فخفضت رأسي فرأيت وجهي يلمع على سطح البحر

فرميت أحجاراً صغيرة رميت أحجارا في

قلب البحر ومضيت

ومن الواضح إن الناقدة انتقت نصاً طويلاً نسبياً كي يحيط القارئ بالبنية السردية التي احتضنت (عصفورة صغيرة) و (ثعلباً ضخماً) وفيما يشبه الحكايات على لسان الحيوان وما ذلك إلا في إطار عملية الإسقاط النفسي الذي يرتكز إليه النص وينطلق منه بوصفه ملاذا للشاعرة وعلى النحو الذي فصل فيه المتن النقدي حين يورد:(يؤجج المتن الشعري المجتزأ من القصيدة بنية

قصصية متنامية تتحرك تحت فضائها السردي المتوتر شخصيتان متصادمتان (العصفورة الصغيرة / الثعلب الضخم) تفضحان بؤرتين متماهيتين أحداهما نفسية تتجلى في انتقاء بديل موضوعي لـ (الأنا / الآخر) وفي إطار الإسقاط والأخرى فنية إذ تتجسم هاتان الكينونتان (عصفورة / ثعلب) وتصل البنية الحكائية ذروتها حين تكون (الأنا) الساردة طرفا في معمار هذه القصة الشعرية إذ أن حضورها المباغت على الأمكنة التي يتمسرح عليها التوتر السردي (فاقتربت منها وسألتها : من أنت ؟) يبطل مفعول الرمز ويسقط قناع (الأنا) (ففر الثعلب هارباً وفرت الريح خلفه ولكنها لم ترفع رأسها لم تحرك جناحها رأيت وجهي يلمع على سطح البحر) لتبرز إضاءة مشفرة تصدم أفق التلقي بما هو غير متوقع حين تفضح ذاتاً تنأى عن الفضاءات النرسيسية إذ إن الوجه المنعكس على مرايا الماء (سطح البحر) لم يهب الذات الأنثوية نشوة وإنما يفجر فيها مناخات الاغتراب فيغدو قطباً منفراً وكينونة صادمة لاذت (للانا) (الساردة) بتفتيتها والسعي السريع إلى مغادرتها 25 يتأكد لنا استثمار النص النقدي لمعطيات علم النفس بحيث نلمح بوضوح المنهج النفسي في النقد دون مبالغة فيطغى على التحليل الفني الذي يتبادل التأثر والتأثير معاً بعض حقائق علم النفس ويكون الإسقاط projection قريناً للترميز في التحليل النقدي في قصيدة إنكسار على نحو موح وليس مباشرا قارن :

والیوم رأيت عند مهبط قديم

قبائل بربرية

حاملة معها نعوشا خالية

وخلفها قطعان من الماشية

وحزمة ضوء بعثرتها ضربه مجنونة

ورأيت أيضا عند مصبات أثرية

سرباً من الحمام

قادماً من رحلة طويلة

استمرت أعواماً وأعواما

حتى حط أخيراً باحثا عن مستوطن

فتذكرت مدينتك

تذكرت طفولتك كما حدثتني عنها

دون إضافة أو نقص

تذكرتك فقط

وأنا أعبر الشارع إلى الجهة الأخرى

وحين يتوقف النص النقدي ليربط الظاهرة النفسية بالنص الإبداعي في القصيدة المذكورة فأنه يورد: "يشكل المتن الشعري متوازية ترميزية بين (الأنا / الأخر) فيسقط المخيال الكنائي ملامح (الأنا) المرهفة على (حزمة ضوء بعثرتها ضربة مجنونة + سرب الحمام) وما يعزز هذا التأويل الحركة المتسقة لسرب الحمام (قادما من رحلة طويلة + استمرت أعواما أعواماً + حط أخيرا باحثاً عن مستوطن) وحركة عبور (الأنا) و (أنا أعبر الشارع إلى الجهة

الأخرى) كما يسقط مخيال النص خصال الآخر على (قبائل بربرية + النعوش الخالية + قطعان من الماشية + ضربة مجنونة) وقد فضح فعل التذكر (تذكرت + تذكرت + تذكرتك) عن اجتياز (الأنا) لفجيعتها بالآخر باتجاه الخلاص والانعتاق لذلك جاءت المحمولات اللفظية (كما حدثتني عنها + دون إضافة + أو نقص + فقط) لتبوح بتهميش الذاكرة للآخر المنغلق على نرجسيته وتحويله إلى مجرد شيء طارئ عارض بقرينة الفضاء المكاني (مهبط قديم + مصبات أثرية) حيث بلورت هذه الأمكنة معادلاً سردياً اسقط عليه النص معنى الاندثار والإلغاء فيشتغل النص النقدي على ظاهرة الإسقاط النفسي حين يسقط المخيال الكنائي كما تعبر الناقدة ملامح (الأنا) المرهفة على (حزمة ضوء بعثرتها ضربة مجنونة ... سرب الحمام) في حين يسقط مخيال النص خصال الآخر على "قبائل بربرية – النعوش الخالية – قطعان من الماشية – ضربة مجنونة " مما يعزز ما نحن بصدده من ملامح النقد النفسي الذي يتفنن النص النقدي في الإفادة منه وفي أسلوب عرضه . ولكي تعزز الناقدة رؤيتها للنص متخذة من المنهج النفسي أداة في التحليل والوصول إلى الحقيقة الأدبية فإنها تنتقي النصوص الأكثر دلالة ومنها قصيدة (سؤال) للشاعرة سعاد الكواري . التي يرد فيها :

يا هذا الحائط

اخبرني ماذا يوجد خلفك

ماذا يوجد .. ؟؟

تعبت قدماي من السعي ومن الطواف

وأنت واقف هكذا أمامي

منذ الأزل

يا هذا الحائط المستبد

وفي هذا المقتطف إحالة إلى النص الذي ابتدأت به الدراسة النقدية وهو النص المقتبس من ملحمة جلجامش التي يخاطب فيها أنكيدو الباب وهنا تحاور الشاعرة الحائط الجاثم على صدرها إشارة إلى ضيقها منه لا سيما وقد نعتته بالحائط المستبد إفصاحاً عن أن الشاعرة تسقط غيظها على هذا الحائط الرامز للاستبداد والتسلط . ونجد مجموعة كبيرة من الأشياء والظواهر التي تسقط الشاعرة عليها إحساساتها وقد اكتشفها المتن النقدي واتخذها ركيزة للتحليل ومنها الريح " لأني فشلت في تصفية حساباتي مع الريح " فتكون الريح رمزاً لخوفها الفطري الكامن في اللاشعور الجمعي كما يشير التحليل النقدي ، وهناك الموجة التي تخاطبها الشاعرة :

" أيتها الموجة القادمة من أبعد كهف

أيتها الموجة الأخيرة

تطايري واصطدمي بأطراف المدينة

هنا ينام التمساح والحوت الأزرق "

فتسقط الشاعرة مشاعرها على الأشياء والكائنات الأخرى ويعبر النص النقدي عن هذا الإسقاط إذ يرد : " فمادة projection الإسقاط المشتغلة على منح الطبيعة الحية سجايا بشرية وبما يشبه الرومانسية السوداء - أن صح التعبير

- فإننا سنكون في مواجهة تحولات انزياحية طريفة للطبيعة الحية عبر (التمساح + الحوت الأزرق) تفضح الكينونة البشرية المدانة إذ تتداخل ملامحها بملامح هذه المخلوقات التي تحفز ذاكرة التلقي على استرجاع مناخات الافتراس والشراسة ولاسيما بلادة ملامح التمساح ودموعه المترقرقة حين ينقض على ضحيته) .

وغالباً ما تختم الناقدة تحليلها النقدي بخلاصة مكثفة وعلى النحو الذي ختمت فيه تحليلها النقدي باب جديد لدخول للشاعرة سعاد الكواري إذ يرد فيها : " وبعد فأن الشاعرة سعاد الكواري في مجموعتها (باب جديد للدخول) عكست إحساساتها ورؤاها على زخم من الأشياء والأحياء والظواهر الطبيعية في إطار صياغة ترميزية تتكئ إلى آلية الإسقاط النفسي الذي ينظم العلاقات الدلالية الموصلة بين الذات الفردية والذات والذاكرة الجمعية وما توحية من هموم إنسانية مشتركة وبؤر ثقافية وفكرية متوارثة تمنح الهم الفردي بصمات خاصة أكثر سعة وإنسانية).

قرن الناقدة أسلوب تداعي المعاني وهو مصطلح نفسي بأسلوب الارتجاع الفني Flash–Back وهو مصطلح فني مستمد من الفنون السردية خاصة ، وقد سحبت الناقدة هذا المصطلح إلى الفن الشعري واستندت إليه في التحليل ونذكر على سبيل المثال معالجتها لقصيدة الشاعرة الإماراتية الهنوف محمد التي يرد فيها :

" لا أكاد اصدق

فطفلتي أصبحت كذنب لا ينضب

حقيقة أنني سرقتها من بساتين غيري

بعفوية ترجمني حتى الآن

نادتني بأمي فحضنتها في أعماقي

وفتحت لها رئتي لتتنفس فيها

ثم صنعت خرافة سميتها بـ (أنا)

وعلى الرغم من أن بقية التحليل ينأى عن التحليل النفسي إلا أن الركيزة الأساس التي استند عليها التحليل النفسي هي ظاهرة التداعي المنتمية إلى علم النفس .

النقد النفسي وقصيدة التفعيلة

وتدرس وجدان الصائغ قصيدة التفعيلة لتعالج النص الشعري الأنثوي وفقاً لطروحات المنهج النفسي ومنها وقوفها عند ظاهرة الإسقاط النفسي وتحديداً في دراستها "القصيدة الأنثوية وخصوصية النسق " [38]حيث تناولت قصائد الشاعرة العراقية ريم قيس كبة ولا سيما قصيدتها الموسومة بـ(البوح صمتاً) التي تقول فيها:

"المدخل صمتت وردة

أمطرها النحل حكايا

وتبارى في قنص العسل

وإذا باحت

بالحب لنسمة تشرين

واكتشف السر – اشاح

فالوردة خانت"

فتدخل الناقدة إلى رحاب هذا النص بآليات المنهج النفسي وبالإسقاط النفسي الموظف فنياً وتبتعد عن الرتابة في طرح ظاهرة الإسقاط النفسي إذ يرد " يوقد التفاوت الموسيقي بين المدخل والمتن اللاحق فيضاً من الاحتمالات لعل أهمها هو الانتقال من فضاءات الاسقاطprojection والترميز "الوردة + العسل + النحل + نسمة تشرين) صوب مناخات الواقع المعاش إذ يواجه أفق التلقي ثنائية (الأنا + الأخر) وهي تتوالد وتتناسل في حركة تتجه تارة صوب النص الحاضر وتارة صوب النص الغائب . ويمنح الترقيم مخيال النص سانحة تخليق مناخات متعقدة تفجر ثنائية (البوح / الصمت) وتخلق من شظاياها بلورات دلالية تعكس تفاصيل المشهد ذاته الذي ورد في المدخل ولكن من منظور (الأنا / الأخر).

مما يؤكد وعي الناقدة بالإسقاط النفسي وتطويعها بحيث يلائم التجربة الشعورية للشاعرة العراقية ريم قيس كبة دون المبالغة في التوغل إلى دهاليز علم النفس التي تهم المختص بهذا المجال وإنما تفيد من الإسقاط النفسي دون أن يفقد التحليل النفسي طابعه الأدبي .

وفي موضع آخر ينفذ النص النقدي إلى قصيدة أخرى للشاعرة ريم قيس كبة متخذا من التحليل النفسي باباً للدخول إلى هذا النص الذي يرد فيه:

" ارنو إلى الشباك

اتنفس ذاكرتي ....

فأراك تجيء

أركض صوب الباب –

أتنفس لهفة عمري

فلا تجيء

سوى الذاكرة

يعتمد التحليل النفسي على مصطلحات علم النفس وتحديداً تيار الوعي وعالم اللاشعور والاسترجاع وعلى النحو الذي نجده في هذا التحليل الذي يرد فيه أن هذه القصيدة تستمد حضورها الدلالي الحاد من تيار الوعي الذي يستحيل إلى واقع معاش ينساب من عالم اللاشعور المرموز له بـ : أتنفس ذاكرتي – فأراك تجيء ! إلى الشعور : أرنو إلى الشباك – أركض صوب الباب ! هي عتبات مكانية لا تمنح الذات المنتظرة جواز مرور باتجاه فضاءات جديدة بعيدة عن عتمة الانتظار (العنوان) بل إنها تشير إلى الرغبة الواعية في الانغلاق على مكابدات الترقب واسترجاع أزمنة الذكرى " فترد المصطلحات التي تنتمي إلى علم النفس لتؤكد هوية هذا التحليل النقدي المنتمي إلى المنهج النفسي الذي يسهم في رصد البنية الدلالية للنص .

ومثل ذلك يقال عن النص الشعري الذي ربطت فيه قصائد الشاعرة اليمنية نادية مرعي بالظاهرة النفسية وتحديدا ما ورد في قصيدتها

(جوقة) التي تقول فيها :

" الدمى تتألم

تبكي فراق الصبي

والخوص والسعف الأخضر

والصبية اللاعبون

يبكون الصبي

حماقاته

وراء المنصة

شمس الرحيل

صامتة

غادروا ..... لا مناص

غادروا)

فيفيد المتن النقدي من تقنية الإسقاط الذي قال عنها كارل غوستاف يونج بأنها (العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون) وبعد أن تعرف الناقدة الإسقاط الذي تطلق عليه لفظ تقنية بمعنى أنه أسلوب تعبير شأنه شأن الرمز تمضي في التحليل بقولها : فالمحمولات اللفظية : الدمى + الخوص + سعف + النخيل الأخضر + الشمس ! تخلق تنضيداً دلالياً

يشع في أكثر من احتمال ولعل أهم هذه الاحتمالات هو هذا التصادم الحاد بين قطبي السكون : الدمى +و الحياة + والعطاء (سعف أخضر + خوص + الشمس ! إلا أن هذين القطبين يتمفصلان باتجاهين متوازيين ، فالدمى تحيل إلى فضاءات البراءة وربما تشي بتحجر الإحساس وخشبيته ويكنى (الخوص + سعف أخضر) عن الأصالة والرسوخ ، ويوقد استدعاء (شمس الرحيل) عن الفضاء الزمني المبلد بشفق الغياب المنبىء عن عتمة مطبقة ، كما أنه يعكس ومن خلال (وراء المنصة + صامته) عن تماه حاد بين (الأنا) الساردة وشمس الرحيل إذ أن كليهما يشهد زمناً منفلتاً ويتقهقر باتجاه ظلام الاغتراب ، لذلك فإن الأنا الساردة تصرخ بمرارة في خاتمة القصيدة (غادروا لا مناص) غادروا لتفتضح حركة عبور جديدة مغايرة فهي ليست حركة الآخر الصبي) باتجاه الغياب والاحتجاب حسب ، وإنما ارتحال الأمكنة الضاجة (بالدمى +الخوص + السعف الأخضر) صوب العتمه وهو اجتياز يؤشر تشظيات (الأنا) الساردة وانكساراتها إزاء حدث الفراق .

فلا تقتصر الناقدة على الظاهرة النفسية المذكورة فقط بل تتعداها إلى تحليل نقدي ينفذ إلى أعماق النص ولكن بآليات تنتمي إلى النقد النفسي .

النقد النفسي والسرد

لا يقتصر النقد النفسي على القصيدة في إطار جهود الناقدة الدكتورة وجدان الصائغ بل امتد إلى السرد بأنواعه الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة (القصة القصيرة جداً) ونلاحظ تعامل النقد النفسي مع الرواية في تحليل الناقدة لرواية دارية للروائية المصرية سحر الموجي تركز الناقدة على الحلم

بوصفها تقنية فنية وتحت عنوان (سحر الموجي وثقافة الحلم) وهي تستهل تحليلها النقدي بتنظير عن الحلم وعلى النحو التالي : الإشكالية التي تطرح نفسها عند المفتتح هي : لماذا يلوذ المخيال السردي الأنثوي بالحلم ؟ ولماذا يتم إخضاع الحلم لآليات النص المؤنث أهي رغبة المؤنث في امتلاك ناصية المتن الثقافي والاجتماعي والقيمي بعد ان تسربت منه في اليقظة وتسربل بالهامش ؟ أم لأن الحلم بآلياته اللامنطقية وترميزاته المشفرة التي تطيح بقوانين الزمكان يعطي الذات الساردة المتمترسة بالتابو سانحة الانفلات من قبضة الشعور والوعي الحاد بالطبقية والتمايز الجنسي حد الدونية إلى فضاءات اللاشعور المتمردة على التدجين والإرهاب النفسي والجسدي ؟ كل هذه التساؤلات وسواها كثير قفزت إلى ذهني وأنا أتامل رواية (دارية) للروائية المصرية سحر الموجي وهي الرواية الحائزة على الجائزة الثانية في إبداعات المرأة في الأدب – الشارقة 1998- لما تحمله من بنية سردية طريفة تشتغل على تقنيتي الواقع والحلم بل أن الحلم يشكل مفتاحاً هاماً من مفاتيح القراءة التأويلية . لاسيما وأن الخيال الروائي قد وظف لغة البياض المنطقة بنجوم طباعية ليشطر من خلالها الفضاء السردي مولداً إيقاعية متوازية للحظتي اليقظة التي تكون فيها دارية بطلة الرواية في الهامش والحلم الذي تتربع من خلاله على المتن وهو بياض ينجح في أن يؤشر إسدال ستارة اليقظة ودخول الأفق السردي في فضاء الحلم فيكون الحلم مفتاحاً مهماً من مفاتيح قراءة رواية (دارية) للروائية سحر الموجي - على حد تعبير وجدان الصائغ - وذلك لأن الروائية تعي دور الحلم في الرواية وهي توظفه من أجل أن تعبر وأن ترمز وأفق الحلم يتيح لها ذلك ، كما يرد في المقتطف الروائي التالي "تنسحب دارية إلى داخلها .... تلتف حول

نفسها . داخل محارة الروح تنزف دموعاً لا تبين . تصرخ بلا صوت تعتصر قلبها يد قوية فلا يكاد الهواء يدخل رئتيها حتى يحتبس .لحظة واحدة قبل الاختناق، يخرج بصعوبة شديدة مخلفاً ثقل حجر من أحجار السور السميك فوق صدرها. (أين ذهبت إحساساتنا الحلوة يا سيف) والنص النقدي يربط الخطاب الروائي بالظاهرة النفسية حين يورد: "مما لا شك فيه أن المحارة التي يجعلها المتخيل السردي ملاذاً لدارية من فتك الحوار اليومي المستعر مع سيف (الزوج) الذي تستدعي ملامحه شهرياراً جديداً يسدد سيفه البتار للمتخيل الأنثوي كي تمزقه نصال الحرص الذكوري على امتلاك (الأعمال المنزلية وتربية الأولاد) الزمن المؤنث برمته لتضيء أكثر من مساحة دلالية فهي قد تعني : الإحساس المتفاقم بالوحشة والاغتراب النفسي وهي قد تحيل إلى رحم الأم وقد تؤشر التوق إلى الانغلاق على المكابدة حد الهلاك (لا يكاد الهواء يدخل رئتيها حتى يحتبس لحظة واحدة قبل الاختناق) وربما شكلت هذه المحارة التي طالما رشقتها أمواج الساحل على الضفة خارج النص مرايا تعكس صوره بانوراميـة للهزائم الأنثوية وحركة النفي صوب اللامكان) لقد كان الحلم بيئة فنية مناسبة تشكل الرمز الموحي بالاختناق وعلى النحو الذي تقصاه التحليل النقدي المرتكز إلى آليات المنهج النفسي ويتأكد هذا النسق من النقد في التحليل اللاحق الذي يستند إلى النص الروائي التالي : "أنا في جمع من الناس ، حفل ، انظر بالمصادفة في مرآة المدخل أرى وجهي مقسوماً نصفين بشكل طويل ، كل جزء يحمل ملامح مختلفة عن الجزء الأخر ، والجزءان وجه مفزع ليس أنا ، لكني اعرف أني هذا أنا) يلتقط النص النقدي هذه الصورة الغرائبية ليبني عليها تحليله وعلى الوجه التالي: "يشكل هذا الوجه المسخ معادلاً سردياً للنسق

الاجتماعي والقيمي الخاضع لهيمنة الأيدلوجية الذكورية التي تحرم على الأنثى صلتها بالكتابة و قد وجدت (الأنا) الساردة نفسها محشورة في خضمه ، وبقليل من التأمل سنجد أن الوجه المؤنث هو وجه دارية الشغوفة بالكتابة . وهو وجه يصاب بباقة من الانتقاصات (نظرة + زجاجية + شفاه مقوسة تقويسة الحاجب) التي تفضي إلى اتساق مع رؤية المهيمنة إزاء الأنثى بوصفها كائناً مهمشاً وجامد الرؤى وملجماً بالصمت). من الواضح أن النص النقدي يغوص داخل الدلالات ليضعك أمام عذابات المرأة العربية ، وأدواته وهي المساند النفسية التي تعين الناقدة على إضاءة وجه سحر الموجي لحظة كتابة النص .

وربما جاء التحليل النقدي في هيئة تمهيد للنص الروائي وكل ذلك يأتي في إطار الحلم وفي كل مرة يعرض الحلم بخصوصية مختلفة وفي هذه المرة يمتزج الحلم بالتشفير السوريالي كما يعبر النص الروائي التالي : " تتفتح عيناي على ظلام حالك ، لا أتبين مكاني ، انتظر لحظات حتى أفيق من الغفوة العميقة تتحس يداي شيئاً ما ....أصوات هسيس ثعابين كثيرة لا تأتي زحفاً على أرض الغابة لكنها تهبط بثقلها من أعلى الأشجار ، يخترقني صوت ارتطامها بالأرض يميناً ويسارا ... لم تلمسني بعد لكن قلبي ينتفض متمرداً على حدة رعب يتزايد . والعرق يتصبب . لا أكاد اتنفس أجرجر حمل قدمي بصعوبة . أصل إلى حافة نهر أو بحيرة فوق قمة الجبل – بيني وبينه البرزخ العميق – يقف كائن ، جسد ، رجل طويل نحيف ، ملامحه مطموسة في رحم العتمة منبعثة منها ، .... وجهه ناحيتي ، أدقق له وجه حيوان . لماذا يخترقني نصل نظرته على البعد بهذا الشكل الوحشي ؟

ماذا يريد مني ...قدماي باردتان. متصلبتان . الخوف يحجب عني وجه السماء. انتفض من نومي فزعة أنفاسي متلاحقة والعرق يغرق جسدي فيكون تركيز التحليل الذي يلي النص الروائي على "ضواغط النسق الفحولي المهيمن القامع للانوثة والساعي إلى تدجينها ويأتي الحلم ليكون جواباً مؤنثاً يعيد إلى ذاكرة التلقي فضاءات شهريار المكفهرة والملبدة بذبح الأنوثة "[(55)] على حد تعبير النص النقدي الذي يمضي في تقصي الحلم في إطار النص الروائي . ويتوصل إلى أن الحلم يذكي ملامح المكان أيضاً استنادا إلى نص روائي مقتبس من رواية دارية وينطلق النص النقدي اعتمادا إلى هذا النص المستند إلى عنصر المكان ، كي يلمح المفاصل الأساسية ويفضح المسكوت عنه وهو يرد كما يلي : " يحتال الحلم على دارية ليضعها أمام إشكالية الثقافة الفحولية التي تحرم امتلاك الجسد الأنثوي رأساً وفكراً والحلم يضع أمام ناظري دارية مغبة الانقياد إلى شرك الكتابة ،تأمل هذا الحلم :(السور الحجري السميك ، تعلوه أسوار شائكه، يحيط بالمكان ، أنا في زنزانة ، جدرانها كالحة بلا لون ، شقوق ثعابينية سوداء " فتجد وجدان الصائغ في هذا المقتطف الروائي إشارة واضحة إلى " شراسة الفتك بالأنوثة التي خرقت النسق الأنثوي المتوج بالصمت باقترافها جريمة البوح وهنا تكشف هذه العبارة عن أن التحليل النقدي يستعين بالنص الروائي وبما يتناسب مع طبيعة التحليل النفسي وهو نهج اعتادت عليه الناقدة وجدان الصائغ إذ تستمد تحليلها من طبيعة النصوص بحيث لا تجبر النص على أية فكرة خارج طبيعته وتعود إلى النص المقتبس قيد التحليل بين حين والآخر كي تذكر المتلقي به ولكي لا تبتعد كثيراً عن أجوائه وتشير الناقدة إلى أن الحلم

يعلن دخول بطلة الرواية إلى مغامرة الكتابة حيث تكون التضحيات قرباناً لهذه المغامرة المستندة إلى النص الروائي التالي :

"يجابهني صوت لا أرى صاحبه ... أنت متهمه بالقتل العمد

- قتلت من ؟

- ....

- لكني لم أفعل . أقسم أني لم أفعل ؟!

- ....

- أنا بريئة

- ....

- كيف أقتل بقلم رصاص ألا يفهمون أن هذا غير جائز.

أصرخ لا أسمع صوتاً تحبس روحي بدموع غير مسكوبة)

يلمح النص النقدي إلى آلة الكتابة (القلم) وكيف خطفها النص الروائي إلى عالم القتل والجريمة في حين أن القلم ليس كذلك ولكن آلية الحلم تنجح في أن تمنحه سمات جيدة لتفضح عذابات الذات الأنثوية التي تقترف جرم الكتابة (الذات الأنثوية) بوصفها ملكية خاصة للرجال وبذلك فقد حقق النص النقدي حين رصد ظاهرة الحلم انتماءه إلى المنهج النفسي إذ قام بتفكيك شفرات الأحلام بالوصول إلى جوهر البنية المسكوت عنها التي تطرح هموم المرأة العربية ورحلتها الصعبة صوب فراديس الإبداع .

النقد النفسي والقصة

وقد قراءات وجدان الصائغ القصة الأنثوية من منطلقات تنتمي إلى طروحات المنهج النفسي حين توقفت مثلاً عند تقنية الإسقاط " projection التي تمنح النسيج القصصي أفقاً يشع في أكثر من اتجاه " وقد تلبثت عند قصص القاصة اليمنية هدى **العطاس** وأكدت على حضور الإسقاط الفني في منجزها السردي بشكل واضح وقد عرفته قائلة : " هو الذي يفضي إلى ترميز الأشياء والظواهر الطبيعية (الحية والجامدة) التي يسقط عليها المبدع إحساسات شتى متباينة فتستحيل مادة لرموز متوترة لا حصر لها " والنص النقدي يتوقف عند المعادل السردي الذي أسقطت عليه بطلة القصة إحساساتها ورؤاها إذ يرد في استهلالة القصة : " أدخلت صفية آخر دجاجة في القفص عندما التقطت أذنها نحنحة مؤذن المسجد المجاور لدارهم وتشممت عبير عطر هبت به نسائم الغروب قالت في نفسها هذا عطر القادم من المدينة) و يورد النص النقدي المعادل السردي الذي يوحد بين الأنثى الساذجة و (الدجاجة) مرتكزاً إلى قول هدى العطاس : " أمست صفية عند كل غروب بعد إدخال الدجاج أقفاصها تشتم عبير القادم من المدينة فتهرع إلى النافذة ترسل نظرتها / تشيعه حتى يختفي في أحد الدروب " من الواضح أن النص النقدي ينظر إلى تقنية الإسقاط بوصفها ظاهرة من ظواهر علم النفس ويجد أن استثمار القصة لهذه التقنية يمنح النص هوية المنهج النفسي إذ يرد : " إن رؤية توحد الأنا مع رمزها (الدجاجة) تحيل إلى سذاجة بطلة القصة وانقيادها وفهمها القاصر لواقعها ولطبيعة الشر المحدق بها الذي قادها إلى نهايتها المفجعة " من الواضح أن النص النقدي في تشغيله لآليات المنهج النفسي لا ينسى متابعة عناصر القصة من زمان ومكان

وشخصيات نامية وأخرى مسطحة وأحداث دامية ستلف بعتمتها خاتمة بطلة القصة ، وكما في المشهد القصصي التالي الذي يهيئ القارئ للنهاية المحتومة للأنثى التي وقعت في شرك الخطيئة بسبب من سذاجتها وجهلها ، وحتى نهايتها المأساوية تشبه النهاية المكرورة لحياة الدجاجة إذ إن كليهما يذبح بسكين مسنونة وبعد شهرين كانت صفية تتلوى وتسرع إلى الحمام تتقيء وتفرغ كل ما أكلته ، وتفر الدموع من عينيها ومعها أمنية لو تفرغ كل ما بداخلها حتى أمعائها لعلها تلفظ ذلك المتكون المتكور في احشائها، فتتلوى وتجز على أسنانها ، وتحاول أن تفضفض الثوب حتى لا يلتصق بالبطن (فيبان المستور) . لكن الألم كمدية حادة لا يرحم يزداد حدة ، لا تتمالك نفسها تصرخ على أثر الصرخة تهرول إليها الأم ،وعندما التصق الثوب بالبطن انكشف المستور ، وكذئبة جريحة عوت الأم عواءً مفجعاً تردد صداه في أرجاء الدار . في المساء كانت أشباح تتقافز حول صفية المكومة في أحد الزوايا يأتيها صوت احتكاك السكين وحده بالحجر وصوت الحشرجة الصادرة من حنجرة الأب ، كانت تتصنت لعلها تلتقط ذبذبات حزينة مشفقة من تلك الحشرجة ، لكن وجه الأب المحتقن بالعنف والألم، ويده وهي تسن السكين . افقدتها الأمل : انكمشت على نفسها تريد التلاشي . انتابها دوار وغثيان فأخذت تنظر ببلاهة حيناً إلى الأم المطأطئة رأسها ودموعها تنهمر وحينا إلى الأب ذو الوجه المقنع وهو يسن السكين بالحجر كان البوم ينعق بالخارج واشباح الليل تتقافز حولها واقترب شبح كبير من صفية اخذ يقترب وأمسك بشعرها المظفر ودوت صرخة ،وجز الرأس ، وبقبق وفار الدم الحار على الأرض وسقط رأس الضحية ذو الظفيرتين ،والعينان، لا زالتا

مفتوحتين يرتسم داخلهما سؤال مكبوت وعوت الذئبة الجريحة عـواء مفجوعـاً تردد صداه في دروب الأحزان"

والنص النقدي يعالج هذا المحكي السردي بحدثه الدامي من منطلقات علم النفس إذ يرد : ((تنبئ طبيعة الحدث الشرسة عن تماه حاد بين البطلة والرمز (الدجاجة) إذ يتضافر أكثر من عنصر قصصي كي يوميء إلى ذلك التحول في طبيعة نمو الحدث وخاتمتها وأسلوب تعامل الشخصيات مع بطلة القصة وقد أضاء هذا التأويل البؤرة الصوتية المتخلفة من تكرار (صوت احتكاك – السكين وحده) – (يده تسن السكين) – (وهو يسن السكين) كما إنها أشارة إلى الكينونة البليدة لصفية وهي كينونة منعتها من أن تنمو فظلت شخصية نمطية مسطحة على – حد تعبير أ. ام فورستر – ويؤكد (البوم) – بوصفه، رمزاً يحفز المرجعية الشعبية على استذكار دلالته المثخنة بالشؤم والخراب – أجواء الموت، ويصوغ النص من (الذئبة) إضاءة نغمية تكمن في تكرار (وكذئبة جريحة عوة الأم عواء مفجعاً تردد صداه في أرجاء البيت) و (عوت الذئبة الجريحة عواء مفجوعاً تردد صداه في دروب الأحزان) وهي تخلق منها عضادة دلالية مثخنة بالفتك تؤطر حدث الفجيعة والتغييب وهي عتمة تجتاح الأمكنة الأليفة (الدار) قبيل وقوع الحدث وتغمر بدفقها شراسة الأمكنة المفتوحة (دروب) و بعيد وقوع الحدث "ومن الواضح أن النص النقدي ومن خلال أدواته المرتكزة على علم النفس يعالج قضية المرأة المقهورة والتي تقع صريعة العرف الاجتماعي الذي يتعامل معها على أساس أنها الفئة الضعيفة المدانة وقد ركز النص النقدي على تفاصيل الحدث الدامي الذي أضاءته أنامل القاصة هدى العطاس التي حاولت من خلال قصتها ان تدين

الأنوثة والتعامل معها بوصفها جسداً معبئاً بالخطيئة . فضلاً عن أن النص النقدي يتوسل المنهج النفسي ليغوص في عناصر القصة ويستبطن شخصياتها فهو يتعامل مع الرموز بوصفها نمطاً من أنماط الإسقاط الفني التي تحيل إلى حركة القصة باتجاه البنية المسكوت عنها التي تدين شراسة الوأد وطقوس النحر وتنتقي وجدان الصائغ نصاً قصصيا أخر للقاصة اليمنية هدى العطاس تحت عنوان (الجدران) تقترن فيه بطلة القصة بطائر يقتحم غرفة بطلة القصة ولا يستطيع الخروج منها إلا جثة هامدة "صفق الطائر بجناحيه عندما على حين غرة ... وجد نفسه محاطا بجدران الغرفة التي دخل إليها عنوة وربما اعتباطا في رؤيته وكدرويش انتفض يرتل بجناحيه مدائح للخروج ، وفي بحثه عن نافذة مشرعة ، اصطدم بالسقف الخشن ... صفق الطائر بجناحيه وأخذ ينطح الجدران ، هذا الصباح ملتف بالسخونة قلت لنفسي .قالت حورية من زاويتها المبذولاة هزالاً داخلها : لن أتزوج ابن عمي ، غمغمت : لا تتزوجيه ، وعدت إلى ما أنا فيه ، استرسلت في التسجيل بمفكرتي المفتوحة اشداقها ، ويحكى في ذلك الزمان هطلت أمطار غزيرة سوداء ، ولجفاف مصدوع في الأرض ارتشفت الهبة المسبلة، وفي تبرعمها كانت رؤوس سوداء تظهر كدمامل تنبئ عن فصل الثمار القاتمة ، صفق الطائر بجناحيه متطوحاً في أرجاء الجدران الأربعة ، نهضت حورية فتحت النافذة للطائر مرددة لن أتزوج ابن عمي ولكن .. الطائر عمي عن رؤية النافذة وظل يتخبط في الفضاء المحدود نادي صوت اجشى : حورية حورية أمرها بالنزول عوت بأنين مفجع : أنه هو وهرولت مرتدية الحاجز الأسود فوق هامتها لا يزال الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور حين لم يهتد إلى النافذة خر نازفاً صالبا جناحيه المنهوشتين من الجدار على الأرض ... نهضت اخذته بين

كفي مشفقة ألما وأنا أرقبه يلج في غيبوبة شلل تام " النص النقدي يعالج هذا المشهد القصصي بقوله : " تشكل عنونة القصة (الجدران) لافتة اشارية مشفرة تحيل إلى تشظيات بطلة القصة (حورية) تحت سلطة أمكنة مغلفة بقمع الآخر ، كما أن هذه العنونة لا تبقي نصاً يوجه حركة التلقي في اتجاه المنتج السردي اللاحق وإنما تغدو مهيمنة موضوعاتية تجثم على بنية المتن الحاضر وتتماهى برشاقة مع صورة القفص المتسللة من المتن الغائب التي استدعاها التعاشق المربك الملبس بين (حورية / الطائر) ، ليتخلق من توحدهما الدلالي أفقاً ترميزياً مرآويا يعكس عتمة الإلغاء المتحركة بينهما (الطائر / حورية) فكلاهما رهين حبسه (وجد نفسه محاطاً بجدران الغرفة) وكلاهما يبحث عن منفذ للخلاص (وفي بحثه عن نافذة مشرعة اصطدم بالسقف الخشن صفق بجناحية أخذ بنطح الجدران) وكلاهما مثخن بجراحاته (لازال الطائر ينطح بهستيرية الفضاء المسور) وقد استغرقته المحنه فكانت فيها نهايته المضرجة (خر نازفاً صالبا جناحيه المنهوشتين من الجدار على الأرض) فإن بطلة القصة (حورية) لم تبحث لها عن منفذ وهو ما ألحت إليه راوية القصة ، وكأنها تزجي رؤيتها المفصحة عن سعة الحياة وتعدد منافذها إذ أن القفص ينبعث من داخل الإنسان كما هو شأن بطلة القصة "نستنتج أن النص النقدي يركز على أعماق بطلة القصة ونفسيتها وهي تعاني من القهر والاستلاب والمصادرة حد الإلغاء وبذلك يكتسب النص النقدي هوية مستقاه من طبيعة التعليل وإن لم ترد فيه مصطلحات نفسية أو إشارة مباشرة لعلم النفس ، وإنما اكتفى بالربط الدلالي بين حورية والطائر باعتباره معادلاً سردياً أو إسقاطاً نفسياً على حد تعبير علم النفس . ومثل هذه المعالجة النقدية القائمة على طروحات المنهج النفسي تجدها

الدراسة في تناول الناقدة وجدان الصائغ قصص القاصة اليمنية أروى عبده عثمان وتحديداً في قصتها(شبيك لبيك) في المجموعة القصصية (يحدث في تنكا بلاد النامس) إذ توقفت عندها وقرأتها قراءة نفسية حين حللت النص نقدياً وجدت إمكانية تحليله وفقاً لمستويات نقدية شكل النقد النفسي المستوى الثالث من تلك المستويات ، إذ تقول عنه : " المستوى الثالث ينسجم وركائز المنهج النفسي حين يلجأ النص – وعبر الرغبة المكنونة في اللاشعور الجمعي – إلى الانتقام من الآخر المستبد إذ يفلح المخيال السردي في أن يخلق من هذه الرغبة حركة دائرية تؤطر المتن القصصي وتخلق حواراً مشفراً بين استهلالة النص وخاتمته وفي إطار نسقية انزياحية طريفة توقد في مخيلة التلقي كل الاحتمالات "ووجدان الصائغ تعضد رؤيتها على المشهد القصصي التالي : " كانت زوجته الكلبة متوحشة تسخر منه دوماً لارتضائه الزواج من حيوان ... فتصفه بالحمار، وتواصل سعير سخريتها الحاد على الريق أو أثناء نومها في فراش الزوجية ، فكانت تقول له .. حمار يتزوج بكلبة ، لم يحدث هذا من قبل ابدا .. ابدا ثم تغرق في القهقهات الصاخبة الشارخة لوجه الليل . سامته عذابا لم يذقه طول عمره ، كانت طلباتها لا تنتهي ولا تشبع منها ابدا ، تظل في نهم دائم وتكلل مطالبها بالعض المستمر والمتمرس في أنحاء جسمه أما نباحها فكان يتناسب مع جزئيات الهواء الذي يتنفسه ، ينظر إليه الجيران بنظرة إشفاق ينصحونه بتركها لينفذ بجلده، لكنه تصور نصائحهم نوعا من الجنون"

وبعد هذا النص المعبر عن طبيعة الرمز الذي ينتظم هذه القصة وحرص النص النقدي على أن يستمد أحكامه من النص القصصي الذي يتولاه التحليل ويذكر مقاطع أخرى منه ولا سيما خاتمة القصة التي يرد فيها: " في الصباح داعبته

بخربشات دامية ، كاد يطير فرحا وعندما كانت تسخر منه وتقرعه بكلمات نابية: البغل وحده يرتضي الزواج من دجرة ... يثب مهرولا لاحتضانها مهللا : زوجتي حبيبتي شبيك لبيك عبدك الحقير الذليل بين يديك" فيتوضح هدف القصة من خلال النصين المقتبسين اللذين وردا في غضون التحليل النقدي الذي تجعله الناقدة في مستويات أربعة وعلى هذا الأساس فان هذا النص القصصي مستمد من الحكايات الشعبية ويمكن قراءته على اكثر من مستوى ولاسيما المستوى الاسطوري والمستوى الاجتماعي ومستوى التحليل النصي والمستوى النفسي الذي نحن بصدده اذ تتوصل الناقدة الى ان هذين المقتطفين "يفضحان ملامح بطلي القصة (الأنثى/ الذكر) وفي إطار متواليات دلالية تكشف عن مازوشية المذكر المتلذذ بعذاباته ومكابداته في مقابل انصياع الأنثى إلى تقمص شخصية سادية يبررها السياق السردي ويسوغها فيستند التحليل النقدي على ثنائية (مازوشية / سادية) اللذين يمنحان يمنحان التحليل النقدي هوية نفسية وفي مناقشتي للناقدة الدكتورة وجدان الصائغ في مكتبة الدراسات العليا لكلية الآداب والألسن في جامعة ذمار اليمنية وتحديدا صبيحة يوم 20 مارج آذار 2007 حول منزلقات المنهج النفسي التي حذر منها كبار النقاد العرب (ذوو المنهج النفسي مثل الاستاذ الدكتور محمد مندور الذي وضع كتابين نقديين معتمدين على المنهج النفسي وهما نفسية بشار بن برد وكتاب نفسية ابي نواس) كانت الناقدة وجدان الصائغ مدركة لهذه المنزلقات واخبرتني بانها تحاول جاهدة التخلص منها وتحذير زملائها وطلبتها منها واكدت لي على طريقة المشافهة او الأمالي : انه بقدر اهمية المنهج النفسي في معرفة مرجعية النص وخلفياته بقدر ما يبالغ في الحالة بحيث يطغى التحليل النفسي على جماليات النص الادبي !

واضافت الدكتورة وجدان انها كانت تتحرج كثيرا وتتحرز ايضا حين تطبق المنهج النفسي ووافقتني بتواضعها الجم على ملاحظتي بان المنهجين النفسي والاجتماعي ينهلان من فرضيات متشابهة ويسعيان الى اهداف متشابهة فمن اكتأب بسبب احساسه بالغربة بين مواطنيه وداخل وطنه فحالته هذه ولنقل حالة النص شركة بين الجانبين الاجتماعي والنفسي ! وقالت لي اصبتِ فهذه ليست اشكالية هذين المنهجين حسب بل هي اشكالية اكثر المناهج الأدبية!.

1

الفصل الرابع
النقد الأسطوري

تأسس هذا المنهج النقدي من مزيج أفكار كارل غوستاف يونج تلميذ سيجموند فرويد ومن أفكار العالم الانثروبولوجي جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي وقد اسس هذا المزيج الركيزة النظرية للمنهج الأسطوري ولاسيما فكرة يونج في اللاشعور الجمعي إذ أن اللاشعور الذي قال به سيجموند فرويد 1858- 1936 وجد عند يونج منقسما قسمين هما اللاشعور الجمعي واللاشعور الشخصي ويبرهن يونج على وجود اللاشعور الجمعي من خلال ما أطلق عليه الأنماط الأصلية (الأفكار الأساسية التي ينبني عليها الذهن البشري وتتكرر في سلوكه وعبر تقاليده) وعلى سبيل المثال نذكر قصة الخليقة أو الطوفان أو الأمومة وفكرة المخلص والطفولة والانتماء وعودة الحياة وسواها من الأفكار هي أنماطً أساسية للفكر البشري ويستدل عليها من محاولة الطفل أن يلخص بعض المراحل التي مر بها الإنسان الأول في سلوكه الفطري المنسجم مع نوازعه كمرحلة الصيد على سبيل المثال ومرحلة اكتشاف النار3 إذن فالنقد الأسطوري يسجل رؤية خاصة للعمل الأدبي منسجمة مع الذاكرة الحضارية والإنسانية لهذا العمل الإبداعي !! أن هذه الأنماط الأصلية والتي قد تدعى الأنماط العليا والظواهر المصاحبة لها كما وضحها يونج تشكل أحد الأسس التي قام عليها التفسير الأسطوري الذي أصبحت وفقه مهمة الناقد إنسانية في المقام الأول فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي وفي هذا العصر نهل الشعر والفن القصصي وأنواع أخرى من الفن كالفن التشكيلي من المعين الأسطوري

بحيث تفردت مجموعة من النصوص الإبداعية بجذر ينتمي إلى الأسطورة (ومن هنا تأتي ضرورة النقد الأسطوري إذ يتعذر فتح مغاليق مثل هذه النصوص الإبداعية من دون أن يدخل الناقد إلى عالم الأسطورة الأصل التي اتخذ منها المبدع مادة له ... والنقد الأسطوري من هذا المنطلق قد لا يتلاءم مع أي عمل إبداعي كان ! إذ إن بعض الأعمال الإبداعية تبدو نائية عن هذا المنهج بطبيعتها ومن الأفضل أن تدرس في ضوء منهج آخر غير النقد الأسطوري وبالمقابل فإن هناك نوعاً من الأعمال الإبداعية لا يمكن قراءته قراءة نقدية عميقة إلا من خلال النقد الأسطوري وذلك لأن هذا النوع من النقد ذو صلة بالنماذج الأسطورية العليا بأنساقها وأساليبها ومضامينها ومن عيوب المنهج الأسطوري أن يتوغل الناقد في تفاصيل الأسطورة على حساب الجانب الفني في النص بمعنى أن ينشغل الناقد بمفردات الأسطورة ويتقصى مناخاتها وطقوسها بعيدا عن عالم النص الإبداعي سواء أكان شعراً أم سرداً وبشكل يبقي النص النقدي منغلقاً على عالم الأسطورة ولا علاقة له بسياقات النص الفنية وتقنياته ! وهو عيب لا يختلف عن المناهج التي وصفت بأنها تشتغل على أطر النص ولا تنبع من داخله ! ويتعين علينا تحديد مصطلح الاسطورة قبل معرفة شغل الناقدة دكتورة وجدان ! الأسطورة Myth :

حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها فالأسطورة موضوع اعتقاد وهي على نحو ما تصورات الناس الذين كان لهم خيال الشعراء ولكنهم لم يؤتوا لسانهم لينظموا ماتخيلوه فرددوه حكايات فطرية أي انها سرد قصصي مشوه للاحداث التاريخية تعمد اليه المخيلة الشعبية اما الملحمة Ebic فهي على رأي ارسطو رواية تجاور التاريخ

ولكنها تغايره لتتمحور حول حادثة واحدة مكتملة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية وقد استقرت على انها فن ادبي وقصيدة سردية بطولية خارقة للمالوف تعتمد مخيلة تغريبية وتظل الخرافة قصة كاذبة لايقبلها العقل ضمن تشويه خيالي لشخصية حقيقية ماثلة في اذهان الناس فتنسب الخرافة اليهم صفات خارقة للعادة أي انها حكاية قصيرة نثرية او شعرية تبرز احداثا وشخصيات وهمية تتراءى من خلالها احداث وشخصيات واقعية فككت واعاد الخيالي الشعبي الغرائبي انتاجها وجاء في اللسان ان الخرافة هي الحديث المستملح من الكذب ! وان خرافة بن مالك رجل من جهينة اختطفته الجن ثم رجع الى قومه فكان يحدث باحاديث يزعم انه سمعها عن الجن فكذبته الناس وصار خرافة مضرب المثل قال الشاعر :

حياة ثم موت ثم نشر حديث خرافة يا أم عمرو

وقد تأثرت القصيدة المعاصرة بمناخات الأسطورة منذ أن وظف بدر شاكر السياب عطاء الأساطير الإغريقية في بنية القصيدة مثل بروميثيوس وسيزيف ليحذوا حذوه جيل من الشعراء المعاصرين فتسللت الأسطورة إلى بنية القصيدة المعاصرة سواء أكانت قصيدة عمود أم تفعيلة أم نثر ، ولذلك فإن المدخل الأمثل للدخول إلى رحاب هذه القصائد هو النقد الأسطوري الذي يشير إلى استثمار خيال الشاعر للإرث الحضاري الإنساني والمقصود به الأسطورة.

النقد الأسطوري وقصيدة النثر

ربما بدت قصيدة النثر الأنثوية أكبر قدرة على حمل الأفكار الأسطورية نظراً لسعة أفقها وابتعادها عن قيود الوزن والقافية إذ أن ثمة نصوصاً وقفت عندها الدكتوره وجدان الصائغ . واختارت المنهج الأسطوري مدخلاً مناسباً لها ومن هذه النصوص قصائد للشاعرة اليمنية هدى أبلان ولاسيما قصيدتها التي تحت عنوان (تبدلات) ، والتي يرد فيها:

"السماء التي أمر تحتها تتوتر

الغيمة التي أمر تحتها تجف

النجمة التي أمر تحتها تنطفئ

النهار الذي أعبره يتليل

والذي أحاط بنبضه يصبح ظلا

هكذا كل الأشياء التي أشعلها بمحبتي

لها قلب من رماد

تعلن الناقدة عن طبيعة التحليل منذ التمهيد الذي مهدت فيه لهذا النص حيث يرد: "تتكشف تراجيديا المتن المستلة من عمق اللاشعور الجمعي في قصيدة لهدى ابلان وهي (تبدلات) باستجلاء تفاصيل النبذ القدري وهو نبذ يحمل جذرا اسطورياً عبر تقنية استجلاب مباهج الكون لترميدها وهي ترميدات تمارس على الذات المتكلمة شراستها لتحلق بها الهزيمة التي أعلنها النص صراحة في خاتمته"

ومثل هذا التناول النصي وفقاً للمنهج الأسطوري ينسحب على نص أخر لهدى أبلان بعنوان (الراية البيضاء) ويرد فيه:

الآن فقد قررت رفع الراية البيضاء

والتوقف عن معاداة طواحين الهواء

سأرفع قطعة قماش

لكنها غير كافية للتعبير عن هزيمة قلبي

سأرفع كل ما كان في حياتي أبيض

سأرفع ورقة

ودمعتين

وأسنانه الجيدة التقطيع

سأرفع في الأخير كفني

فيشير المتن النقدي إلى أن (الاستئناس) إلى هذه البنية الشعرية لا يمكن أن يتم إلا حين نلمح ملامح هدى أبلان وهي تتقن لعبة الإمساك بثلاثة خيوط دلالية متوازية فأولها تراجيدي يختبئ خلف السطور والثاني اسطوري مستجلب من ملامح سيزيف وعذاباته وقد أضاءتها إيقاعية تكرار حركة الرفع صراحة عبر " أرفع + سأرفع + سأرفع + سأرفع " وضمناً من خلال استنتاج هذه الحركة بعد واو العطف للفعل سأرفع والثالث سوريالي يظهر عبر هذه الغرائبية (التوقف عن معاداة طواحين الهواء سأرفع ورقة ودمعتين وأسنانه الجيدة

التقطيع) وهي لعبة تجعل معمار النص مسرحاً عبثياً يضج بالإثارة أمام النظارة ولكنه يخفي خلف كواليسه عويلاً ونواحاً بل وانتماء إلى تلك الكينونة التي هي في حقيقتها قرينة الحياة إذ أن غيابها يعني الموت و الفناء (سأرفع في الأخير كفني) وهي خاتمة تتصادم مع العنونة (الراية البيضاء) . التي شكلت إضاءة مشاكسة إذا أنها ابتعدت عن دلالات الهزيمة كما أوهمتنا الاستهلالة (الآن قررت رفع الراية البيضاء) لنكون قبالة موت معنوي يقترب من قرارات البطل التراجيدي بإلحاق العذاب على نفسه بنفسه ". من الواضح أن النص النقدي يشتغل بوعي منه مستثمراً مساند اسطورية فتارة تجده يقف عند سيزيف الذي غلفه النص فبقى في المتن المسكوت عنه ، ودلت عليه إشارات (أرفع – أرفع – سأرفع) ارتكز إليها النص النقدي ليصل إلى (سيزيف) وعذاباته وتارة يربط بين الذات المتكلمة (هدى ابلان) وبين البطل التراجيدي بالشروط التي حددها أرسطو بدءا بوقوعه في شرك الخطيئة إلى تحمله مسؤولية ما حصل وانتهاء بإيقاع العقاب الجسدي عبر النص النقدي.

وقد يتوقف النص النقدي عند قصيدة النثر الأنثوية التي تشتغل على عذابات (أوديب) وتحديداً قصائد نادية مرعي في مجموعتها الشعرية (أزاهير العطش) فيرد " رسمت الشاعرة خرائط طريفة للمتن التراجيدي الذي يعري الراهن المعاش الذي يرد فيه:

"شارد

تفر منك خطوات

تحصد العدم

تنبذ المكان

تهزه جذوع هموم

تهمي أحلاما مرة"

يتناول النص النقدي البنية التراجيدية ومنطلقاتها الأسطورية وتحديداً التي ارتكزت إلى أسطورة أوديب وما خلفته من عذابات لا تنتهي بسبب من وقوع أوديب في فخ الخطيئة ، والنص النقدي يجد أن المتن يتكأ إلى "حركتين متصادمتين " وهو يضيف " مما لاشك فيه أن البنية التراجيدية تشكل الشريان الذي يغذي أعطاف هذا المقتطف الشعري وهي تتكىء إلى حركتين متصادمتين متصالبيتين محورها النبذ القدري،فإما الأولى فتغوص في عمق الذاكرة الأسطورية لتستجلب لنا عذابات أوديب (شارد تفر منك خطوات تحصد العدم) والحركة الأخرى تتحرك لتستمطر الذاكرة الجماعية العقائدية فتستجلب لنا المكان المعادي(تنتبذ المكان) تهزه (جذوع هموم) وهي عدائية تستمطر زمناً فتاكاً (تهمي احلاما مرة) "

ومثل هذه الرؤية الأسطورية في تحليل القصيدة الأنثوية تجده الدراسة في توقف الدكتورة وجدان الصائغ عند قصيدة النثر الوامضة حيث استبطنت مكنونات النص لتخرج منها وجه (نرسيس)22 فهي تأخذ مثلاً قصائد الشاعرة اليمنية نبيلة الزبير ولاسيما(الأثنين) الذي يرد فيه:

لن تجد ما تقوله لامرأتك

لأنك عدت مبكراً ولن أجد ما أقوله لمرآتي لأني لم أعد

المتن النقدي يضيء البعد الاسطوري للقصيدة من خلال هذا التحليل " من اللافت أن المرايا المطروحة في هذه القصيدة الومضة تضيء بعداً جديداً للمرايا النرسيسية إذ أنها لم تمنح الذات المتمرئية زهواً ونشوة وإنما شكلت أفقاً مراوياً يعكس خرائط الوحشة واقفاص الاغتراب وحركة صوب اللامكان "24 من الواضح أن النص النقدي يرصد حركة خطف مرايا نرسيس من فضاءات عشق الذات إلى مواجهاتها ، وهو يرتكز إلى مساند نصية يشير إليها خلال التحليل.

وحين تقف وجدان الصائغ عند قصائد الشاعرة التونسية آمال موسى لترصد الزمن الأسطوري في قصائد مجموعتها الشعرية (أنثى الماء) فإنها تعلن أن القصيدة الأنثوية " قد غدت مرايا نرسيسية تلوذ بها (الأنا) الأنثوية ، من صميم الراهن الساعي إلى ترميد كينونتها وتطلعاتها وهي مرايا صقيلة تزدحم على مساحتها البصرية حركة المرجعية الثقافية للنص وهي في نفس الوقت تعكس تحولات (الأنا) باتجاه النشوة بالأخر أو الاغتراب عنه لتتخلق من هذه الانعكاسات المتباينة تفاصيل عالم الأنوثة المسكوت عنه "25 وتؤكد ذلك حين تقف عند قصيدتها (يوسف) التي يرد فيها:

"رأيت الآن يوسف

هنا على موجة الشوق

يمشي واثقاً

ولما به أمسكت

قال:

الليلة في حلمي أراك

فعدت

إلى يقظتي"

إذ تلبثت الدكتورة وجدان عند النسق الأسطوري الذي وقف عليه النص فتقول :" تحيل الاستهلالة الشعرية رأيت الآن (يوسف) (هنا على موجة الشوق) إلى عنونة المجموعة الشعرية (أنثى الماء) لنكون في مواجهة أفق مرآوي يمظهر استعانة سردية توقد وجهاً جديداً لنرسيس وعذاباته وتنجح في استدعاء صوت آخر يشاطر(الأنا) المتكلمة والمكلومة بوحها ليفتح كوة تنفيسية في جدار الاغتراب الصفيق ، فمرايا الماء المطروحة في النص هي بالضرورة مرايا نرسيس التي تمنح (الأنا) نشوة التعبد في محراب الذات بعيداً عن مناخات الأخر القامع والمخاتل" ومن الواضح أن النص النقدي يرتكز إلى نرسيس بوصفه البؤرة الترميزية الذي اشتغل عليها المتخيل الشعري الأنثوي ويقوم برصد تحولاته ، فمن البهجة المنعكسة على مرايا الماء إلى الإحساس بالوحشة والاغتراب.

النقد الأسطوري وقصيدة التفعيلة

لا شك في أن قصيدة التفعيلة الأنثوية التي أطلق عليها اسم الشعر الحر تثبت حضورها في المشهد الشعري العربي ، وثمة نماذج نفذت إليها الأسطورة برموزها المتنوعة ، فكان في هذه الحالة النقد الأسطوري هو المدخل الأمثل إلى أجوائها وعلى النحو الذي نجده في القصائد التالية التي توقف عندها النقد بنمطه الأسطوري هذا.

فنجد مثلاً الدكتورة وجدان تتابع حضور شهرزاد وشهريار في إطار القصيدة الأنثوية وتحديداً قصائد الشاعرة العراقية مي مظفر ولا سيما قصيدتها (كلام) التي يرد فيها:

"تكلمت كثيراً قبل أن اصمت

تحدثت عن الخوف

عن التوق .. عن الغربة

فلم تسمع..

ولم تقلق..

وسال القول مثل الوقت

علقنا على الصمت

كباب شبه مفتوح

ومستغلق"

فتورد وجدان الصائغ في معالجتها للقصيدة التي تطرح اشكالية المنفى : أنت إزاء منظومة القيم التي يؤسسها المنفى فمن امتساخ تأثير الكلام (تكلمت كثيراً قبل أن أصمت .. فلم تسمع) إلى امتساخ الزمن (فسال القول مثل الوقت) إلى امتساخ الأنوات (علقنا .. كباب شبه مفتوح ومستغلق) . وهو ما يجعلك تلمح أنامل مي مظفر وهي تفرغ شهرزاد وشهريار المستظلين بصقيع المنفى من محتواهما المستقر في الذاكرة الجمعية لتجعلك إزاء كينونتين مغايرتين

فأنت إزاء شهرزاد مبتلاة بثقافة النفي وشهريار متمترس بالصمت والفجيعة (لم تسمع .. لم تقلق ؟)"

من الملاحظ أن النص النقدي يغوص إلى عمق المسكوت عنه ليكشف النقاب عن شهرزاد وشهريار بوصفهما رمزين من رموز الثقافة الشعبية ، ويتم وفقاً للتأويل الأسطوري الربط بين الذات المتكلمة وشهرزاد ، إلا أنها شهرزاد جديدة ، ومثل هذا ينسحب على توقف وجدان الصائغ عند قصائد الشاعرة المصرية إيمان البكري وتحديداً قصيدة (من حكايا شهرزاد) التي تصدرها الصائغ بقولها : " لا حظ كيف أطلقت إيمان البكري صرختها الشعرية في وجه شهريار الرامز لحراس الكهنوت الثقافي المهيمن لتنتقل وبمهارة باذخة عبر مناخ درامي حكائي من الهم الفردي للهم الجماعي:

قد سئمت القول فاصفح سيدي
لن أهاب اليوم حكماً أو قراراً
فأرى منك مئات بيننا
كم اذاقوا الناس خسفا أو دماراً
أوصدوا الأبواب في وجه السنا
كم تواروا خلف زيف أو شعار
ألف مسرور تمشى صارخاً
في دمانا وتهادى بانتصار

يسرقون العمر في نضرته
كربيع جف يبكيه النهار
كيف للقلب التغني بالهوى
وهو يبكي في لياليه القصار
كيف أحكي قصة الجاني الذي
نقل القصر إلى شط البحار
أو عروس البحر لما عشقت
من شباب الأنس صياد المحار
كيف أشدو بخيال هائم
وهو عبد لوثاق وإسار
سيدي ها قد بدا نور السنا
اذن الفجر ونادى للنهار
وغدا الصمت مباحاً فلتعد
ولتدعني وانصرف ياشهريار "

لقد عالجت الصائغ هذا المتن الشعري وفقاً لآليات المنهج الأسطوري بدلالة وقوفها عند تحولات شهرزاد كما يأتي : " تخلق شهرزاد بوصفها قناعاً شعرياً مستلاً من عمق الذاكرة الجمعية – خلخلة في قناعة التلقي فهذا المجد

الأنثوي القائم على ثقافة الكلام – عنوان القصيدة (من حكايا شهرزاد) قد تموضع ضمن مناخ النص ضرباً من ضروب الفناء الثقافي للجسد الإنساني عموماً ، لاسيما وأن المتن برمته قد اشتغل على تعرية النسق السياسي العربي وخطاباته التي تعلل الهزائم وتتحايل على مسميات الفقر والظلم وهو انتقال دلالي يمنح القصيدة بافقها الحكائي والدرامي قدرة على اختراق الأزمنة واشتباكها ، فالزمن المطروح في النص يتحرك بين اللحظة الفارطة المتكورة في قعر الاستسلام حد الاستلاب وبين اللحظة الراجفة التي تشهد من جانب مقاصل شهريار وملامحه الاستبدادية التي اضاءتها ذاكرة المحمولات اللفظية (حكم - قرار – خسف – دمار – زيف شعار – وثاق – إسار). والتي تتقشر عن وجه شائه وتاريخ مضرج بالسفك و الإبادة اوقده استدعاء وجه (مسرور) من جانب ومن جانب آخر حركة شهرزاد الواعية صوب الخلاص والانعتاق الذي اذكته التساؤلات المريرة والواخزة (كيف للقلب التغني بالهوى كيف أحكي قصة الجاني الذي كيف اشدو بخيال هائم) التي تدين الخطاب الإبداعي المتمترس بسلطة القمع لتحيل إلى تراجيديا الكلمة ومتوالياتها المرمدة"

وقد أضاءت وجدان الصائغ حركة أنامل الشاعرة إيمان البكري وهي تنسج صورة جديدة لشهرزاد بمعنى أنها تصوغ من خلال القصيدة- وكما أشار النص النقدي – شهرزاد معاصرة مغموسة بهموم الحاضر وانكساراته ، كما يظهر شهريار وجهاً آخر من وجوه السلطة السياسية وهو ما أضاءه النقد الأسطوري حين لمح تحولات هذه (الأنوات) داخل مسار النص وإلى ذلك اشارت وجدان الصائغ بقولها " أن إيمان بكري قد صاغت بنية قصصية طريفة تمظهرت جدتها في إعادتها صياغة المعادلة المألوفة للنسقين الأنثوي المقموع

(شهرزاد) والذكوري القامع (شهريار) لنكون في مواجهة ثنائية جديدة وعبر أنوثة ترفض لعبة تأجيل الموت وتأخير ساعة البطش (لن أخش ...) ليكون شهريار مرايا صقيلة نبصر من خلالها جراحاتنا وكل الوجوه الشائهة بقمعها السياسي والاجتماعي والثقافي والمعرفي . لذلك شاءت شهرزاد وبخطابها الزاجر الواخز (ولتدعني وانصرف ياشهريار) أن تغيبه من على مسرح النص والحياة" ومن الواضح أن النص النقدي يقوم برصد تحولات شهريار وشهرزاد واكتسابهما دلالات جديدة يفرضها عليهما السياق الشعري.

النقد الأسطوري والسرد

ومن المؤكد إن السرد موصول بالأساطير والحكايات الخرافية منها والشعبية وصدره أوسع للأفكار الشعبية وسيل المعتقدات عبر العصور وهي التي صبت في الفن السردي المعاصر الذي قد يكون قصة قصيرة أو أقصوصة أو رواية وهي جميعاً تحتضن عناصر أسطورية أو شعبية لا حصر لها وهو ما ينهض به هذا المبحث.

النقد الأسطوري والرواية اشتغل النقد الأسطوري على مساحة الرواية الأنثوية بتقنياتها فرصد حركة أنامل المبدعة العربية في استلهام الترميزات الأسطورية من عمق الذاكرة ودأبها لإعادة صياغتها ومنحها تأشيرة مرور لعالم النص الروائي ، وقد توقفت وجدان الصائغ في أكثر من دراسة على الكشف عن الفضاءات الروائية والغوص إلى عمق البنية المسكوت عنها ووفقاً للمنهج الأسطوري ، فهي في تناولها لرواية (حب ليس إلا) للروائية اليمنية نادية

كوكباني تخضع النص الروائي لآليات النقد الأسطوري ولاسيما حين تقف عند المقتطف الروائي التالي:

"هذا الزوج الحضاري الـ gentle man الذي رجوته في الحياة لابدأ معه حياتي الأخرى ، وأحقق معه كل ما تمنيت من أحلام لسعادة مرتقبة !وأمل لتحقيق طموح لم يكتمل . خيب ظني ! قتل فرحتي ! قضى على أملي ! أجهّز عليّ في ليلة واحدة . ليلة لم يظهر لها فجر ، تمخر عتمتها في أوصالي ، يجثم ألمها على أنفاسي ، ينخر وجعها تحت جلدي ، ليلة لا سبيل لنسيانها إلا إذا استبدل مركز الذاكرة في دماغي"

والنص النقدي الذي يرتكز إلى المنهج الأسطوري يراوح بين النص الروائي والتحليل الذي يحيل إلى أجواء ألف ليلة وليلة بقوله : " أنت إزاء جورنيكا معاصرة رسمها الخيال المؤنث يستمد سوادها من عتمة الليل الذي أنثه المتن (الليلة) ليعيد إلى الذاكرة مناخات شهرزاد ولياليها الواحدة بعد ألف إلا أنها مناخات انتزعت من شهرزاد أكسير الترويض فبدت عاجزة عن الأداء والقول حتى ؟ ..هي جورنيكا مغلفة بسواد الليل تعكس عمق الدمار النفسي ليكون الليل معبراً بين زمنين الأول تقويمي والآخر زمن نفسي يجثم بعتمته على جسد النص يتقشر عن صيرورة سامي (الزوج الحضاري الجنتلمان) شهريار معاصر موتور بالشك الذي يمارس على الجسد المؤنث تعذيباً بل واقتصاصاً" إذن يعتمد النص النقدي على ثنائية شهرزاد وشهريار وامتدادهما داخل المخيلة العربية وإيحاءاتهما داخل النص الروائي مما يجعلنا نقرر أن هذه الثنائية هي عصب التحليل ومحوره الأساس ، والناقدة لا تشرع بالتحليل قبل إيراد النص

الروائي الدائم فحين يرد : " ليلة تقاطعت فيها عباراته : واشتبكت مع بعضـها ، صعب علي فهمها أو تحديد فيمـا إذا كانـت تلـك الفتـاة الـتي أغوتهـا الجامعـة وأخذتها منه هي أنا أو أخرى ولماذا ؟ كما قال كان عليه أن يقطع شكه بالبنات المتعلمات (الجامعيات خاصة) بيقين بكارتي ، بلون دمها القاني الـذي بقبـق على بياض كرامتي المرغة في وحل أفكاره " فتعلـق الناقـدة علـى هـذا الـنص بقولها : " المتن يضعك أزاء معادلة ثقافية طريفـة مفادهـا إذا كانـت شـهرزاد قـد نجحت في أن تدرأ عن نفسـها وزر الأنوثـة الـتي خرجـت عـن النسـق القيمـي والاجتماعي (زوجة شهريار الأولى) فـأن فـرح – بطلـة الروايـة – وقعـت في شرك القصاص بسبب من أندفاع خطيبة سامي السابقة صوب الجامعة (كانـت تلك الفتاة التي أغوتها الجامعة واخذتها منه هي أنـا أو أخـرى + كـان عليـه أن يقطع شكه بالبنات المتعلمات) الجامعيات خاصة بيقين بكـارتي) لتستشـعر أن المتن يطلق على إشارة الثقافة الفحولية بموروثاتها المتمحورة حول إقصاء الوعي الأنثوي واختصار الأنوثة في جسد يستقبل الإشارات ولا يصح أن يرسلها لـذا تكـون الجامعـة الصـرح الحضـاري والثقـافي – غوايـة تسـتحق القصـاص "36 .فيكسب المنهج الأسطوري النقد عمقاً ونفاذاً إلى طبيعة النص الروائـي اسـتناداً إلى جذور شهرزاد وشهريار في المخيلة العربية إشارة إلى هذه العلاقة بين الماضي والحاضر إزاء ثنائية (الذكر الظالم / والأنثى المظلومة) على مر التاريخ وهي لا تكتفي بشهريار وشهرزاد بوصفهما دعامتين أساسيتين للتحليل النقدي بل على أساس أسطوري أخر هو بجماليون إذ يعتمد عليه التحليل للنص الروائي التالي : " كان بارعاً في اختيار العطور الباريسية الراقية ملماً بتاريخها ومتابعاً لجديـدها . بارعاً أيضا في انتقاء فساتين السهرة التي تبرز مفاتن الجسد وتزيد في إثارته علـى

الفراش . مبالغته في شراء قمصان النوم الحريرية البيضاء . كم كان يعشق اللون الأبيض! وكما كان ساذجاً وهو يعتقد أن قسوته معي سيزيلها كلام الغزل الذي يخرج من بين شفتيه وأنا أرتديها ، لحظات تمنيت فيها دائماً لو يتحول جسدي وشكلي إلى مسخ مقرف ومشوه ليبتعد عني ويريحني من العذاب"

فتعلق الناقدة على هذا النص على النحو التالي : " أنت إزاء أكثر من نسق أسطوري أولها حين تلمح تماهياً بين سامي وبجماليون إلا أن المخيال الأنثوي يمسخ ملامحه ليكون بجماليون مكبل بالرغبة الجنونية في تحطيم ما صنعت يداه (بارعاً في أنتقاء العطور + في أنتقاء فساتين السهرة + كلام الغزل) لنشهد عيانا جالاتيا أخرى، (لحظات تمنيت فيها دائماً لو يتحول جسدي وشكلي إلى مسخ مقرف ومشوه) ونسق تشكيلي يجعل النص متناً بصريا ملفعاً بالبياض (مبالغته في شراء قمصان النوم الحريرية البيضاء + كم كان يعشق اللون الأبيض) الذي يحيل إلى لون الكفن وحركته لاجتياح الجسد المستلب وربما يحيل إلى تشيؤ فرح وصيرورتها ورقة بيضاء ناصعة يخط عليها شهريار سطور تاريخه الدامي " وثق التحليل النقدي رؤاه مرتكزاً إلى رصد التحول الدلالي للرموز الأسطورية والتي بدأها بتقصي حضور شهريار وشهرزاد وانتهاء بشخصية بجماليون ، إن هذا الرصد يشير إلى أن انتقال النص من الهموم المحلية التي يطرحها المكان حركة صوب الهم الإنساني عموماً ما يعني أن هذه الشهرزاد التي وضعتها الرواية أمامنا قد تكون موجودة في أي مكان من الكون ، وتجد هذا التحليل النقدي القائم على طروحات المنهج الأسطوري في دراسة وجدان الصائغ الموسومة (فوزية رشيد وثقافة العنف) إذ تتناول رواية (القلق السري/ من عذابات شهرزاد) للروائية البحرينية فوزية رشيد ، حيث تتلبث عند مفتتح الرواية التي كتبته فوزية رشيد والذي يرد فيه:

ها أنت الآن وحدك

عارية من كل شيء ومن أي شيء

وحدك والمرايا ... مجرد مرايا ترجع الوجه كصليل الصدى

وجدار مجرد جدار يسند السقف الواطئ

والزمن المتدحرج في ثنايا السكون

كل شيء يشبه بعضه ، أو يشبه لا بعضه

كل شيء انتهى ولم ينته

بدأ ولم يبدأ

ولكن لا قدرة على التحليق في هذا الركام المنثور

الذي يسمى كونا أو وطناً أوريفاً

.....

لاشيء يهم سوى الأنهماك في وجيب الزمن

دون أن يعلن بداية وقتك

وسريان الليل ينذر بالانفلات

ويدق ناقوسه المبهم ليشملك الاضطراب

كروح طريدة"

وتعالج وجدان الصائغ هذا المشهد السردي المكتوب على شكل قصيدة النثر بقولها : " ولأن النص مترع بالمرواغة الإيحائية فإن ملامح نرسيسية مدهشة

تتسلل من بنية المسكوت عنه يحدس أفق التلقي مفارقته الطريفة . فإذا كان نرسيس- على أفضل احتمال – قد عشق أناه المنعكسة على مرايا الآخر فأن الذات الساردة تفزع من هذا العري الفكري الذي قيد الكينونة الأنثوية بجريرة الجسد ومباهجة الفانية . فهي إذا مرايا لا تمنح الذات المتمرئية نشوة وزهواً وإنما مواجهة حادة مع الراهن المعتم وأمكنته المفخخة كما أن خاتمة هذا المقتطف قد استوعبت طقوس النفي ليتلفع زمن الأنا الأنثوية الراهن الآتي بصقيع الاغتراب ورياحه العاتية " فيكون (نرسيس) أساساً للتحليل النقدي وهو يرمز لتلك الأنانية التي تجتاح الأخر ولم تجد رمزاً أفصح من هذه الشخصية ذات الإيحاء البعيد في النفس البشرية.

وينسحب هذا التناول النقدي وفقاً للمنهج الأسطوري على ما تورده الناقدة عن أحداث رواية (القلق السري) إذ تقول : " ولأن أحداث هذه الرواية لا تشكل محور العمل السردي بقدر ما يشكله الخطاب الأنثوي مركزية باهرة لها . فإننا نقتطف منها مشهداً يجلي براعة البنية السردية في ترسيم الفضاءات الكابوسية التي تلاحق ملامح (شهرزاد) الأنوثة المحاصرة بتاريخها الثقافي الملفع بالقهر "وهي ترتكز في هذا التحليل النقدي الأسطوري إلى مشاهد الرواية ، فهي تقف عند المقتطف التالي:

"أصوات من بعيد

الكائن الخرافي ينفلش ليغطي كل المساحات

المدينة تحترق ، انهمار ناري ينتشر في كل مكان ، كتل ضبابية سوداء ، تموه الوجوه المختلطة . كائنات بشرية وتلك الأخرى القادمة من البحر أو من

فيافي الصحراء . طيور جارحة تنكأ العيون . أبواق وأصوات تراتيل والكل في غيه ، سادر نحو حتفه المحتوم . نساء معلقات من رؤسهن ، حفر نارية تصهرها ، ثم تعاود صهرها ، بعد تستعيد هيئتها الأولى ، لتشتعل من جديد ، نساء اخريات تخرج الثعابين من أجسادهن ، تضاهي في ذلك كائنات خرافية بشعة ، ذات أحجام كبيرة يخرج من أفواهها اللهيب ونار السعير ، يصحو كل الموتى تند عنهم صرخات مسعورة ، ... ،(النساء وراء كل الخطايا) صوت آخر يفجع صداه المكان المضطرم (هي السبب في خروج آدم من جنته) ترتجف السماء ترتجف الأرض ، البشر ينقلبون رخويات سمجة ، تنفث من أفواهها السعير ممرات واسعة مليئة بجداول من حمأة زيوت مغلية تحمر كل من يقع فيها ، دخان أسود كثيف (من صنع الخطيئة الأولى) لم تعد تفقه شيئاً مما حولها . كان أحدهم يجرها نحو السرير ... ، وجهه يتمطى الآن أمامها ويسألها في فورة نشوته (قولي أني سيدك) رددت باستسلام (أنت سيدي) ."

تعالج وجدان هذا المقتطف بقولها :" نشهد هنا حضوراً كثيفاً لجنس النساء في مقابل غياب للجنس المذكر واقتصاره علي الذي جعله النص نكره (أحدهم) ليكون وجهاً مكروراً مقروناً بالتعرية الفكرية والغواية الحسية المهلكة، إنه إذا قرين الموت الفكري وهو بالضرورة شهريار آخر ينبعث من رماده ليوقد في الفضاءات الأنثوية مرجعياته السلوكية والثقافية التي تحبس الفكر الأنثوي في أغلال الجسد"

ومن الواضح أن مصادر النقد الأسطوري لدى الناقدة تتنوع إذ لا ترتكز على مصدر أسطوري واحد في قراءتها لهذه الرواية تحديداً . وأعني بها رواية

(القلق السري) لفوزية رشيد حيث تعود الناقدة إلى أجواء ألف ليلة وليلة مرة أخرى لا سيما أن شهرزاد تستأثر باسم بطلة الرواية ولكن شهرزاد داخل النص تظهر بإهاب أخر غير الأهاب المعهود لها :" فشهرزاد التي أعلنت الرواية استداعها من العنوان (قد خلعت عنها أهابها الأنثوي الراضخ لسلطة الفحولة الشرسة ومنحتها إلى شهريار فصار الرجل يلعب دور الراوي الممل والرتيب بل والمضحك أيضا " فيكون النص التراثي لـ (ألف ليلة وليلة) مادة أساسية للتحليل النقدي فلا يظهر شهريار على الهيئة التي ظهر بها في ألف ليلة وليلة ، بل إن الناقدة ترصد أنامل فوزية رشيد وهي تخطف شهريار كي يبدو على النقيض مما نتوقعه منه وبما يمكن أن يدعى (بالتوظيف العكسي) والمقصود بذلك أن يظهر شهريار في هيئته الضعيفة وليس ذلك الجبار الذي رسمته (ألف ليلة وليلة) وبذلك تختلف المعادلة (شهرزاد وشهريار) وتظهر لنا في تشكيل جديد تماماً داخل النص الروائي الذي كتبته الروائية البحرينية فوزية رشيد.وليتأكد لنا " أن النسيج الأسطوري الذي انتظم رواية القلق السري للروائية فوزية رشيد يبدو المدخل الأمثل للنفاذ إلى عالم هذه الرواية التي هي رواية أفكار ومواقف بالتأكيد ، بيد أن أجواء الأساطير والحكايات والمعتقدات الراسخة والإرث الثقافي والفكري عن المرأة خفف كثيراً من سطوة الأفكار الحادة ووطأة المناقشات ذات الطابع الثقافي التي وردت عبر حوار شخصيات الرواية ، ويأتي عالم الأسطورة كي يجذر الأفكار ويؤصل المواقف التي ترتبط بأفكار الرواية عامة ومواقفها وتمنحها حساً شاملاً وعالمية يطمح إليها النص" ومثل هذا التوظيف للمنهج الأسطوري ينسحب على معالجة الناقدة وجدان الصائغ لرواية (دارية) للروائية المصرية سحر الموجي وهي تقف عند أكثر من

مشهد روائي لتخضعه للمنهج الأسطوري وتحديداً ما ورد في النص التالي :" لماذا يخترقني نصل نظرته على البعد بهذا الشكل الوحشي ؟ ماذا يريد مني ؟ قدماي باردتان ، متصلبتان ، الخوف يحجب عني وجه السماء ، انتفض من نومي فزعة . أنفاسي متلاحقة ، والعرق يغرق جسمي " والناقدة تقول عن هذا النص الروائي راصدة حضور الموروث الشعبي بوصفه جزءا لا يتجزأ من الأسطورة وتحديداً وجه شهرزاد وشهريار لتقول : " وسط ضواغط النسق الفحولي المهيمن القامع للأنوثة والساعي إلى تدجينها يأتي الحلم ليكون جواباً مؤنثاً يعيد إلى ذاكرة التلقي فضاءات شهريار المكفهرة والملبدة بذبح الأنوثة بوصفها كياناً مارقاً يجب اجتثاثه (لماذا يخترقني نصل نظرته على البعد بهذا الشكل الوحشي ؟ ماذا يريد مني ؟) ويمكنك أن تلحظ تسرب هذه المناخات المرمدة إلى تفاصيل اللوحة السوريالية التي تكشف عن عمق الخراب النفسي الذي تحسسته دارية (بطلة الرواية) وهي تقف عاجزة أمام سيف (زوجها) ونصال تهمه لها بالجهل وعدم الدراية . بجوهر الأشياء ومصائرها " 50 من الواضح أن النص النقدي ينتبه إلى امتزاج الأسطورة بالحلم ليكون هذا الامتزاج ركيزة للوصول إلى بؤرة الرواية ومحورها الأساس وهو استبطان عذابات الأنوثة المتمثلة في بطلتها (دارية) وإلى ذلك أشار شاكر عبد الحميد اذ قال في مقاله : (الحلم وأنصهار الأساطير) بأن "هناك جوانب ذات اهتمام مشترك بين الأسطورة والمنتج الأدبي الأسطوري يظهر في التأكيد على حركة الوعي الجمعي وتأثيره وفضلاً عن اتساع الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن في الأسطورة – كذلك المنتج الأدبي الأسطوري- شديد الانفتاح ، ومنظوره الخافي بلا حدود لا ماضي لا حاضر لا مستقبل ، زمن واحد متصل " من الواضح إذن

أن النص النقدي يستثمر على ادواته النقدية من رموز أسطورية وحلمية ليفك ترميزات النص المفقود ، وإن كنا نجد تركيزاً واضحاً على الرموز الأسطورية التي شكلها المتخيل الأنثوي وفقاً لرؤاه داخل النص.

النقد الأسطوري والقصة

امتزجت القصة الأنثوية بالأسطورة بشكل لافت لتعكس ثقافة المبدعة العربية بحيث أصبح المنهج الأسطوري هو المفتاح الأمثل لقراءتها وفك رموزها وقد توقفت الناقدة عند أكثر من مجموعة قصصية لتعالجها وفقاً لمنطلق النقد الأسطوري ، فهي تتوقف مثلاً عند قصص القاصة المصرية عائشة أبو النور وتحديداً في مجموعتها القصصية (أرحل لنلتقي) . ولاسيما أجواء ألف ليلة وليلة وشخصية شهرزاد خاصة وهي تقف عند قصة (وسكتت شهرزاد) لترصد المفارقة الفنية التى صاغتها عائشة أبو النور بين شهرزاد الأصل التي استطاعات أن تقنع شهريار كي يؤجل نحرها ، وشهرزاد الموجودة داخل النص والتي قررت أن تصمت (وسكتت شهرزاد / العنوان) وهي تمهد لدراستها الموسومة (عائشة أبو النور وثقافة الصمت) بقولها:

"والعنونة بوصفها العتبة الأولى فأنها تستجلب ملامح شهرزاد وشهريار، معاً إلا أن المخيال السردي يخرجهما من دائرة الراوي والمروي له ليمنحهما هوية سياسية وليكونا وجهين للحاكم والمحكوم فلا يمكن النظر لشهريار على أنه الكينونة الإنسانية الراعفة بسبب من انتهاك الأنوثة حرمة الوثاق الزوجي ، وإنما نجد الخطاب السياسي قد أعطاه هوية محايثة ووجهاً يتماهى على النسق السياسي المشغول بمباهج الأحلام عن الواقع المتخم بالحرمان واللوعة ، مثل

هذا الانخطاف الترميزي ينسحب على شهرزاد" والناقدة تتوقف عند المقتطف القصصي من هذه القصة والذي يرد فيه:

وينتهي الكلام
وتسكت شهرزاد عن الكلام
وعن سرد القصص والحكايات
بعد أن أدركت مع الأيام جريمتها
وبأنها كي تنقذ رأسها من الفصل عن جسمها
شغلت شهريار عن كل شيء آخر في الحياة
ساعدت تغييب عقله
وتخدير ارادته
حتى تفشت الفتن والمكائد
والمجاعات في البلاد
وشهريار غائب ، غارق في حكايات الأمس
مشغولاً متلهفاً لسماع بقيتها مساء اليوم

إذا تتكون أجواء ألف ليلة وليلة بلون أخر هو اللون السياسي وتكون ثنائية(شهرزاد وشهريار) صياغة أخرى لثنائية مختلفة هي (الحاكم والمحكوم) وبذلك تفيد الناقدة من هذا الرمز وتخطفه إلى مجال أخر من الإيحاءات العميقة للشخصيات التراثية وشخصية شهرزاد خاصة ، إذ أن شهرزاد كما تورد الناقدة

(تشكل الضمير الواخز ونبراته الراعفة التي تدين مسايرة الاستلاب الفكري الذي يمنح الذات الخاضعة لسلطة النفي الثقافي جرعة أكبر أوكسجين في الحياة ، (تنقذ رأسها من الفصل عن جسمها) بل أن المتن يعري الخطاب الثقافي الذي يخضع لمتغيرات أيديولوجية تصادر الذات في خضم عارم من الحروب والهزائم والخيانات وما يتولد عنها من جهل وفقر وتخلف. فتتسع دائرة الإيماء ويكون الإطار التراثي مناسبا كي يعبر عما أرادته القصة بأسلوب الفن الذي يتوخى الإيحاء والتركيز بعيداً عن المباشرة . لاسيما أن القاصة عائشة أبو النور تنهي قصتها بموت شهريار بعيدا عن خاتمة ألف ليلة وليلة كي ترمز وكما تشير الناقدة إلى النموذج السياسي المكرور وقوالبه السائدة " وعبر ديلوج راعف يستدرج القارئ إلى النهاية الصادمة لتكون القصة برمتها بياناً ثقافياً وسياسياً يؤرخ لجرح الذاكرة العربية"

كانت نية شهرزاد أو عقدت على عزمها

بالسكوت والكف عن الكلام

بعد سرد قصتها الأخيرة

التي ستختتم بها سلستها

في ليلتها الأولى والأخيرة بعد الألف

وانطلق صوت شهرزاد يحكي ويقول

بلغني أيها الملك الحكيم ذو الرأي الرشيد

أنه في العام ألفين من بعد الميلاد

وعند اعتاب القرن الواحد والعشرين

سوف تشهد المملكة وما حولها من بلاد

فوضى وانهيارات

حروب ومجاعات

زلازل وفيضانات

بطالة وجرائم

دول ترتع في الثراء الفاحش ، وتلقي بفائض ثرائها

في ساحات القمامة

ودول تحتضر من الجوع والفقر والمرض

وأنهم في ذلك الزمان سيتبعون دين سياسي جديد

اسمه الديمقراطية

ويحكى أيها الملك الرشيد

أنه في ذلك الزمان الغريب

سوف يعبث العابثون بشعار الديمقراطية

يمطونه ويلونونه وفق مصالح وأطماع

رؤسائهم ، بالاتفاق مع أصحاب رؤوس المال "

وتقول وجدان الصائغ في معالجتها للنص بقولها :" بالعودة إلى تاريخ التدوين النصي المثبت في أسفل المتن السردي 17/ 12/ 1992 نكتشف طرافة النبوءة التي يشهدها الراهن السياسي المتخم بالعزاءات والشعارات واللافتات الملونة ، وتأسيساً على هذا يمكن النظر إلى القصة على أنها بوابة استشرافية ترصد بدقة ما يحصل في هذه اللحظة الراعفة حيث الديمقراطية والحرية وشعارات تحرير الإنسان بل أن هذه القصة النبوءة تتوغل بمخيال متفحص لتستكشف تفاصيل الجرح الناغر عبر متواليات سردية متخمة بأحساسات الأنكسار والخيبة التي تلمح غياب قيمة الفرد ازاء ضخامة اللافتات المستوردة التي لا تحمل إلا حرية الدمار وديمقراطية الفوضى". فتبرهن الناقدة على أن الرمز التراثي المستمد من عمق الفولكلور يمكن أن يكون مطواعاً بيد الفنان يصرفه في الوجهة التي يختارها وبضمنها الإيحاء السياسي وحسب ما يقتضيه سياق النص.

وتترسم الناقدة قصص القاصة الكويتية ليلى العثمان وتحديداً قصتها (حالتان لشهرزاد) إذ تفيد القاصة من الذاكرة الحكائية من ألف ليلة وليلة وهي تقسم القصة إلى قسمين عنوان القسم الأول (الليلة ترقص شهرزاد) ، وعنوان القسم الآخر: (الليلة تسبح شهرزاد) وتبني وجدان الصائغ تحليلها النقدي على النص التالي المقتبس من قصة" حالتان لشهرزاد: "

"دائماً كنت أنت الذي تصدر الأوامر . قصي الحكاية ودائماً كنت أنا الدمية الجميلة تجلس بوقار مصطنع على طرف السرير عند أعتاب قدميك المشبعتين بعطور العز والرخاء . ألف ليلة مرت . لم أعرف ايونة النوم ولا شهية

الحلم . اظل بارتعادي أبحث عن رأس حكاية جديدة لا سحرك . بأجواء الحكايات . (وأحمي عنقي لحظة صياح الديك من سيفك البتار الليلة ستكون الليلة الأخيرة – سأتمرد عليك . بعد أن كرهت خضوعي وكل الحكايات . ولأن الموت قادم إلي . فأنني اشتهي أموت بغير سيفك مزهوة أني حققت لنفسي ولو لمرة واحدة حلماً بديعاً " من الواضح أن القاصة ليلى العثمان تبدأ بحياة شهرزاد واحساساتها بعد مرور ألف ليلة وليلة فتتقمص شخصيتها . وتتحدث من داخلها ، وتأتي الناقدة كي تبني تحليلاً نقدياً يأخذ الطابع الشعري حين تورد:

"أية لوعة شاءت القصة أن تذكي جمرها ؟ وأي حلم تكورت عليه شهرزاد القص الأنثوي (ليلى العثمان) لتطلق فراشاته في سعير الراهن الذي يسحق حضورها الأنثوي فكراً وثقافة وقد رمزت لهذا السعير بـ" الموت قادم إلي+ اشتهي أن أموت بغير سيفك " وهي ترميزات تفضح الوعي الحاد بالمحنة وهي محنة الجسد الأنثوي والكتابة الأنثوية الخارقة لأنساق الكتابة الفحولية. أضف إلى ذلك أن الخطاب الزاجر والواخز يشكل المهيمنة الضاغطة على فضاء السرد وهو يفضح تمرداً انثوياً على صعيدين الأول التمرد على الجسد الأنثوي الذي صيره السائد الثقافي (دمية جميلة تجلس بوقار مصطنع على طرفي السرير عند اعتاب قدميك المشبعتين بعطور العز والترف) ، ويتشكل الصعيد الأخر من الرغبة في انعتاق الفكر الأنثوي من سلطة التكرار والوقوع في شرك السير في ركاب الثقافة الفحولية بعيداً عن الخصوصية الأنثوية وتفاصيل عالمها النصف مضى وصيرورته ظلاً محاثياً وقد أضاء هذا المعنى بمظهر الحكاية وجهاً آخرمن وجوه الجسد الأنثوي (أبحث عن رأس حكاية جديدة لأسحرك بأجواء

الحكايات) لذلك أعلن النص صراحة صرخته المدوية في وجه القمع الفحولي بكل أشكاله " سأتمرد عليك بعد أن كرهت خضوعي وكل الحكايات "

فتوظف الناقدة وجدان الصائغ إيحاءات شخصية شهرزاد واستناداً إلى النص الذي صاغته القاصة الكويتية ليلى العثمان باتجاه قضية دأبت وجدان الصائغ أن تكتب عنها وتتكرر الإشارة إليها ، وكأنها تود أن يقترن مشروعها النقدي بهذه القضية التي يمكن أن نسميها قضية المرأة حيث كانت ، وقد أخضعت واعية ً آليات المنهج الأسطوري وطوعتها كي تلائم هدفها وتقف وجدان الصائغ عند قصص القاصة اليمنية أروى عبده عثمان في مجموعتها القصصية : (يحدث في تنكا بلاد النامس) لتنفذ إلى المسكوت عنه من خلال المنافذ التي أسمتها مستويات ، وبدأت بالمستوى الأول الذي ترى أنه " يتسق وعطاءات المنهج الأسطوري حيث ينهل الحدث الرئيس للقصة من حكاية شعبية متدوالة ، تتحدث عن زواج رجل من الأنس بأمرأة مسحورة (كلبة) بيد أن مخيال السرد يخرق متواليات الحدث ليحدس أفق انتظار القارئ وأبعاده الدلالية كما تفصح استهلالة القصة- :

كان وكان وكان

في المكان

وفي الزمان

من سالف العصر والأوان وحتى الآن

رغبة (أنا) النص في ممارسة سلطوية التراث بوصفه بؤرة جاذبة لمخيال التلقي وقادرة على أن تمنح الزمن السردي امتداداً مدهشاً يتحرك صوب المنصرم وصوب الراهن في آن " فتتنوع مصادر التراث التي استند إليها هذا النص النقدي يبدو من تركيزه على ذلك دور الحكاية فهي ركيزة هذا التحليل النقدي من حيث تقنياتها وموضوع (المسخ) فيها خاصة إذ يعتمد عليها الرمز داخل النص القصصي القائم على تحول الأنثى إلى كلبة وبالعكس قام النقد الأسطوري على هتك مكنونات بطلة القصة (الكلبة) التي هي من وجوه الشراسة والبشاعة داخل النص وقد أوردها السياق القصصي في إطار أنساقه السردية فنمت الشخصية وتحركت وتفاعلت مع الأحداث في الإطار الأسطوري ، الذي منح القصة نكهة الحكاية الشعبية وقدرتها على الانتشار والاستقرار في ذاكرة التلقي مع أنها أي القاصة أروى عبدو عثمان تعالج الوجع الأنثوي وإشكالية استلاب الأنثوة . وهي القضية المركزية التي طالما عالجتها الناقدة وشكلت قضيتها الأهم ونفذت إليها عبر منافذ مختلفة ومنها المنهج الأسطوري . ومن الضروري أن نذكر هنا أن الناقدة لم تكن تحصي العناصر الأسطورية والشعبية وتكتفي بذلك بل تتخذ من هذه العناصر أدوات وكون ترنو من خلالها إلى دور الجزئية الشعبية في إضاءة المسكوت عنه داخل النص وهذا على وجه الدقة دور هذا المنهج وطبيعة تشكله وبنيته القائمة على الرمز الأسطوري أو الرمز الحكائي أو التراثي على وجه العموم ! وبعد فالمنهج الأسطوري منهج يمكن له ان يكشف المغالق لدى بعض النصوص التي تمتح بوعي منها او بدونه من ايقاعات الاسطورة في النفس البشرية ! وقد تناقشت مع مشرفي حول اهمية هذا المنهج في معرفة النص كما تناقشت مع الدكتورة

وجدان حول الموضوع ذاته ثم تناقشت مع الدكتور صبري مسلم مؤلف كتاب النقد الاسطوري و استطعت الى حد ما تكوين فكرة توضح اهمية هذا المنهج ودوره في معرفة النص واقتنعت ان الدكتورة وجدان قد سلكت طريقا وعرة وبذلت جهودا واضحة في ترسيم الحدود بين المنهج الاسطوري والمناهج المتصلة بالمعتقد او الخرافة بحيث كان هذا الفصل مسك الاطروحة الذي اختتمت به الفصول.

1



الخاتمة

ظاهرة ندرة عدد الناقدات ولاسيما في مجال النقد الأنثوي ميدان هذه الدراسة مما يلفت انتباه الدارس ! إذ يكاد عدد الناقدات بعدد أصابع اليد ين ! نعم ثمة تزايد في عدد المبدعات داخل مجال صياغة القصيدة الشعرية وكتابة القصة القصيرة والرواية وبقية الأجناس الأدبية ، وقد انتقت هذه الدراسة الناقدة وجدان الصائغ أنموذجا للنقد الأنثوي الذي يمكن تعريفه بأنه النقد الذي تكتبه ناقدة أنثى عن مبدعات سواء أكن شاعرات أم ساردات ! ويتضمن هذا النقد تفاصيل وجزئيات تجسد خصوصية ما يشغل المرأة من قضايا ومكابدات وطموحات. وعليه فقد توصلت هذه الدراسة إلى النتائج التالية-:

1) إن المنهج الأساس الذي ارتكزت عليه الناقدة وجدان الصائغ هو المنهج التحليلي الدلالي Text Analysis لأن هذا المنهج مطاوع و قابل للتفاعل مع آليات المناهج الأخرى مثل المنهج الاجتماعي والبلاغي والنفسي مع التوكيد ومن خلال متابعتي الدؤوبة على ان الناقدة الدكتورة وجدان الصائغ متماهية مع المنهج الاجتماعي فهي تراه قادرا على اسايعاب جميع مزايا النص ! وهذه ملاحظة مركزية تهيمن على دراستها النقدية وبخاصة تصديها للنص الابداعي الأنثوي والهم الأنثوي لذلك فقد أضاءت وعبر النقد الأجتماعي الذي يربط بين الظاهرة الإبداعية والظاهرة الاجتماعية مساحات شاسعة من الهم المتعلق بمكابدات الأنثى وأسلوب القهر وعقدة التفوق عند الآخر الذي يفرض عليها أقصى الاضطهاد والتسلط استناداً إلى ركيزة من الأعمال الإبداعية الأنثوية التي تنوع اهتمامها بالهم الأنثوي وتتنوع الدراسات النقدية لوجدان الصائغ

بالضرورة لاسيما أن أسلوب تناول الناقدة يرتكز إلى النص ويستقي منه أحكامه النقدية في الأغلب الأعم من النماذج النقدية.

2) بدأت وجدان الصائغ مشروعها النقدي استناداً إلى المنهج البلاغي في النقد وعبر دراستها الأكاديمية لنيل الماجستير والدكتوراه ، وقد طبقت رؤيتها النقدية هذه على الإبداع الأنثوي وفي مجموعة من الدراسات بحيث يمكن أن نستنتج أن المنهج النقدي المهم الذي استندت إليه الناقدة بعد النقد الاجتماعي هو النقد البلاغي المستمد من المنجزات البلاغية للسلف البلاغي والدراسات البلاغية التي حاولت تجديد الرؤية البلاغية التي توصف بالضيق في كثير من الأحيان ، وقد كانت وجدان الصائغ تراوح واعية بين المنجز البلاغي من خلال الأعمال الإبداعية السردية والشعرية وبين التقنيات الفنية الأخرى داخل النص.

3) تخلصت الناقدة بعض الشيء من عيوب المنهج النقدي من خلال تناولها للأعمال الإبداعية التي لا يمكن الدخول إلى رحابها إلا عبر أدوات النقد الكامنة في اي منهج اختارته ! وشغلها يمعتمد استبطان النص وتأشير الملامح الإشارية في النص الإبداعي دون التفريط بالتقنيات الفنية التي تحكم النص الشعري أو السردي الأنثوي خاصة ، ولكل منهج خصوصية تنبع من أنه يمنح الناقدة سانحة الكشف عن هموم الأنثى وطموحاتها وهي تكابد القهر أو تتصدى له ومن خلال عشرات الأعمال الإبداعية التي احتضنت هذا المضمون بوصفه محوراً لها وأساسا تقف عليه.

4) نفذت الناقدة إلى إضمامة من الأعمال الإبداعية الأنثوية سواء أكانت شعراً أو نثراً من خلال المنهج الأسطوري في النقد انسجاماً مع طبيعة

هذه الأعمال الإبداعية التي اتخذت من الأسطورة أو من وريثها التراث الشعبي ركيزة ومنطلقاً إلى رحاب الإبداع ، وقد عالجت الناقدة هذه الأعمال الإبداعية من داخلها إذ توغلت إلى مفاصلها وأشارت إلى جذرها الأسطوري وإلى التقنيات الفنية التي تحكم النص الإبداعي دون أن تطغى الأسطورة بوصفها مضموناً رئيساً في العمل الإبداعي إذ تحرص وجدان الصائغ على المعادلة التي يكون طرفها الأول الأسطورة أو التراث الشعبي عامة وطرفها الآخر الأدوات الفنية والتقنيات سواء أكانت في مجال القصيدة أو السرد عامة.

5) تؤمن الناقدة بأن المنهج النقدي عامة ما هو إلا أداة أو مدخل إلى رحاب العمل الإبداعي الأنثوي ! وهي تعتقد بضرورة أن لا يفرض الناقد أو الناقدة منهجاً معيناً على النص وإنما تنبع الحاجة إلى منهج معين سواء أكان المنهج الاجتماعي أو البلاغي أو النفسي أو الأسطوري من داخل العمل الإبداعي وبناء على نسيجه الخاص.

6) ثمة أصداء لمناهج نقدية أخرى كالنقد التاريخي والنقد الانطباعي والنقد التكاملي إلا أن ملامح هذه المناهج لم تحضر بكثافة وكما هو شأن المناهج الأربعة التي فرضت حضورها على هذه الدراسة وشكلت فصولها الأربعة.

7) تحاول وجدان الصائغ وعبر مشروعها النقدي أن تجدد أدواتها ، ويكون التجديد من خلال ريادة أنماط مستجدة من النقد ويستنتج هذا من مسيرتها النقدية عامة إذ إنها بدأت بالنقد البلاغي وتدرجت إلى مناهج أخرى ، وبما أن مسيرتها النقدية ما تزال قائمة لذلك فإن احتمال أن ترتاد

مناهج مستجدة أخرى قائم وهو ما يستقى من دراستها الأخيرة التي تميل إلى السياسي والتاريخي.

8) يستنتج من طبيعة نصوصها النقدية عامة إنها تحاول انتقاء لغة شعرية تعبر بها عن موقف نقدي في كثير من الأحيان بمعنى أنها تنسج نصاً نقدياً يوازي العمل الإبداعي ! وهو ماحذر منه كثير من مفكري النقد منهم ايفور آرمسترونغ ريتشاردز في مبحث لغتي الابداع الإنفعالية ولغة النقد العلمية !.

9) وقلما تورد الناقدة آراء نقدية معيارية فهي تميل إلى النقد الوصفي واستبطان النص الإبداعي والتوغل إلى أدق مفاصله بغية استنتاج ما يضيء النص ويعزز فنيته.

10)تناول الناقدة لم يكن مقصورا على الأسماء الإبداعية اللامعة بل نجد لديها نصوصاً نقدية متعددة تتناول فيها أسماء أدبية شابة سترفد المشهد الأدبي العربي في المستقبل ، كما أنها لم تقتصر على قطر عربي واحد ينتمي إليه المبدعون أو المبدعات ممن تتناول أعمالهم النقدية بل تتسع لديها رقعة النقد كي تشمل الوطن العربي كله.

11)و قولي لا يعني انني متطابقة مئة بالمئة مع الناقدة وجدان الصائغ مع انني باحثة مستجدةو تمثل اطروحتي هذه خطواتي الاولى على السبيل البحثي الأكاديمي! فثمة اختلافات ظهرت في حنايا بحثي والأختلاف سنة أكاديمية ! ولكن لم يكن الاختلاف ليرتقي الى التقاطع ولكنني مارست حريتي في المناقشة .

المراجع

1) محمد . دكتور احسان و. موسوعة علم الاجتماع ص 249 طب الدار العربية للموسوعات ، بيروت 1999: كتاب الغصن الذهبي من اهم مؤلفات سير جيمس فريزر الذي نشر عام 1900 وكان بمثابة محاولة لاعادة بناء التطور التدريجي للفكر البشري والعادات من خلال مراحل السحر والعلم والدين . فالعلم حسب اعتقاده شبيه بالسحر من حيث انجازه اغراضا معينة للانسان لكنه يختلف عنه في فرضياته وتكنيكه الخاص الذي يستعمل في تسخير الطبيعة والسيطرة على مكوناتها ، اما الدين فهو استرضاء واستعطاف القوى المتفوقة على الانسان لتسيير وضبط مجرى الطبيعة والحياة البشرية 1 وثمة كتاب مهم آخر لفريزر هو الفولكلور في العهد القديم .

2) ولد كارل غوستاف يونغ في 26 تموز من العام 1875 وتوفي في 6 حزيران 1961 ثم انظر المصدر السابق ص 401

3) حمادي . صبري مسلم . النقد السطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية ص 9 طب وزارة الثقافة صنعاء 2004 .

4) عبد الفناح . دكتور احمد محمد . المنهج الاسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ص 37 طبعة دارلا المناهج الاردن 1987 .

5) حمادي . صبري مسلم. النقد السطوري ص12 (م . س) .

6) خليل . د. خليل احمد . مضمون الاسطورة في الفكر العربي ص8 طب 3 دار الطليعة بيروت 1986 .

7) المعلوف . شفيق . عبقر ص 10 وبعدها . منشورات العصبة الأندلسية سان باولو البرازيل طب 4 عام 1949 .

8) عبد النور . جبور . المعجم الأدبي ص 19 طب دار العلم للملايين بيروت 1979 .

9) كفافي . د. محمد عبد السلام .في الادب المقارن ص 125 طب دار النهضة بيروت 1972 .

10) عبد النور . جبور . المعجم الأدبي ص 264 .

11) وهبة مجدي . كامل المهندس . معجم المصطلحات العربية في اللغة والدب ص 33 طب مكتبة لبنان بيروت 1984 .

12) عبد النور . جبور . المعجم الأدبي ص 100 . وللاستزادة في مفهومات الاسطورة والملحمة والفروق بينها انظر :

13) السنيد . د. عبد المطلب . ملاحم كلكامش والإلياذة والأوديسة طب دار الفكر دمشق 2005 ز

14) ابن منظور ت 711هـــ لسان العرب (خرف) طبعة دار صادر بيروت 1994 .

15) ابلان . هدى . اشتماسات ص 10 طبعة دار ازمنة . الاردن 2002 .

16) سيزيف : هو ابن ايول ملك كورنت وكان رهيبا في قساوته وفضائعه فحكم عليه بعد موته بعقاب ابدي وهو ان يدحرج في الجحيم صخرة ليوصلها الى اعلى الجبل فإذا بلغ بالصخرة اعلى الجبل سقطت منه الى الاسفل ليتعين عليه دحرجتها من جديد الى الأبد !! انظر . حمدي .د. ابراهيم محمد . نظرية الدراما الأغريقية ص35 طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر . القاهرة 1994 .

17) أوديب . بطل أسطوري صاغ منه سوفوكليس مسرحيته الخالدة – اوديب ملكا – حيث توقف فيها عند خطئه الترا جيدي بقتل الأب والزواج من الأم (يوكاستي) وعذاباته بعد ندمه على ما اقترفته يداه دون ان يسيطر على افعاله محققا بذلك نبوءة العراف – ترسياس – ينظر حمدي . ابراهيم محمد . نظرية الدراما الأغريقية ص 120 وما بعدها .

18) نرسيس : بطل اسطوري نظر الى صورته في الماء فعشق جسده وذاب من وجده فتحول زهرة نرسيس ينظر حمدي ابراهيم .محمد ص 95 (م. س) .

19) موسى . آمال . أنثى الماء ص 35 (د. م) تونس 2003 .

20) مظفر . مي . محنة الفيروز ص96 طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت 2000.

21) بجماليون : فنان قبرصي هام بجمال تمثال من صنعه فرجا افروديت كي يتزوج امرأة تشبه تمثاله ففعلت اكثر من ذلك فقد وهبت التمثال الحياة . للاستزادة ينظر هلال . محمد غنيمي. الأدب المقارن ص 297 طبعة دار النهضة . طب 3 القاهرة 1977 .

22) رشيد .فوزية . القلق السري (عذابات شهرزاد) ص 7 طبعة دار الهلال القاهرة 200 .

23) ولقد استعير مصطلح النرجسي من اسطورة نرسيس ذلك البطل الاسطوري الذي مر بنا انه نظر الى جسده في الماء فعشقه وذاب فيه عشقا فمات فبات زهرة نرجس وللاستزادة ينظر :

فرج . دكتور طه عبد القادر .موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ص 316 طبعة دار سعاد الصباح 1993 .

24) مسلم . د. صبري مسلم النقد الأسطوري ص 7 التوظيف العكسي للأسطورة كما يقول دكتور صبري بأنه خطف الأصل الأسطوري باتجاه يتناقض والمفهوم المعروف عنه فمثلا قد يبدو جلجامش المعروف بوفائه لصديقه انكيدو غادراً وناكرا لصداقته.

25) عبد الحميد . شاكر . الحلم وانصهار الاساطير ص 230 وما بعدها مجلة فصول المصريةالمجلد الخامس العدد الرابع العامة طبعة الهيئة القاهرة اغسطس سبتمبر 1985 .

26) السرد النثوي العربي ص 103 .

27) العثمان . ليلى . يحدث كلّ ليلة ص 10 .طبعة 2 دار المدى دمشق 2000 .

28) الصائغ . دكتورة وجدان مع حمادي . دكتور صبري مسلم حمادي : نقاشات حرة اجرتها الباحثة معهما في 11 مارس آذار 2007 مكتب عميد كلية الآداب والألسن ألأستاذ الدكتور صبري مسلم الساعة الخامسة عصرا (بعد الدوام) .

29) ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : الدكتور محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1987، ص 481.

30) سكوت ، ويلبرس ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة : د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1981، ص 135- 139.

31) كوكباني ، نادية . حب ليس إلا ، دار ميريت ، القاهرة 2006 ، ص 15.

32) الصائغ . وجدان . السرد الأنثوي العربي ، ص 213.

33) دي بوفوار . سيمون . الجنس الآخر طبعة دار الآداب بيروت 1964

34) كوكباني. نادية انظر هامش 4 ص 205.

35) الطحاوي . ميرال . نقرات الظباء . دار شرقيات . ط 2. القاهرة ، 2002. ص 165

36) الموشي . سالمة . الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول ،طبعة دار المفردات الرياض 2004.

37) الصائغ . وجدان . السرد الأنثوي العربي ، ص 134 ، 135.

38) غصن . أمينة . نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة . طبعة دار المدى دمشق 2006.

39) رشيد ، فوزية ، القلق السري ، من عذابات شهرزاد ، دار الهلال ، القاهرة 2000 ، ص 15

40) الموشي . سالمة . الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول ،طبعة دار المفردات الرياض 2004.
41) السرد الأنثوي العربي ، ص 183.
42) عبد الله ، عزيزة ، عرس الوالد ، دار النهار ، بيروت 2004 ، ص 8
43) الصائغ . وجدان . السرد الأنثوي العربي ، ص 194.
44) عبد الله، عزيزة . هامش 12 ص 49.
45) السرد الأنثوي العربي ، ص 109- 112 -114- 165- 166- 178
46) هيثم هند . حرب الخشب . اتحاد الأدباء اليمنين ،صنعاء 2003، ص 30.
47) السرد الأنثوي العربي ، ص 165 – 166
48) الأنثى ومرايا النص ، ص 144- 148.
49) المفلح ، هيام ، الكتابة بحروف مسروقة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1999، ص 9.
50) الأنثى ومرايا النص ، ص 137 – 138.
51) السرد الأنثوي العربي ، ص 182- 183 -202
52) السيد ، عفاف ، باب الخسارة ، دار ميريت ، القاهرة 2003 ، ص 43.
53) أبو النور ، عائشة ، أرحل لنلتقي ، مكتبة الأسرة ، ط 2 ، القاهرة 2003 ، ص 50.
54) آل خليفة ، سعاد ، الغرفة المغلقة ، (د. م) ، البحرين 2001 ، ص 11.
55) السرد الأنثوي العربي ، ص 186 – 187.
56) السرد الأنثوي العربي ، ص 187 – 188.
57) عثمان ، أروى عبده ، يحدث في تنكأ بلاد النامس ص 41 دار الثقافة الشارقة 2001،
58) السرد الأنثوي العربي ، ص 141 – 142 – 154
59) الفاضل ، منيرة ، لهشاشة الصدى ، (دون اسم المطبعة) ، البحرين 2000 ، ص 10.
60) تمتلك الميدوزا (الأسطورة اليونانية)عيوناً تحول كل من تلتقي بها إلى حجر، غريب ، سعيد، موسوعة الأساطير ، دار أسامة للنشر ، الأردن 2000، ص 150.
61) الجبوري ، إرادة ، فقدانات ، اتحاد الأدباء اليمنيين ، صنعاء 2004، ص 37.
62) الصائغ ، وجدان ،القصيدة الأنثوية العربية ، وزارة الثقافة ، صنعاء 2004 ، ص 142.
63) المريني ، أمينة ، ورد من زناته ، دون اسم المطبعة ، المغرب 1996، ص10.
64) القصيدة الأنثوية العربية ، ص 148 – 117

65) البو سعيدي ، تركية ، جنائن الروح ، (د. م) مسقط 2001، ص 8.
66) القصيدة الأنثوية العربية ، ص 121.
67) الصائغ ، وجدان ، عقود الجمان ، مركز عبادي ، صنعاء 2006 ، ص 126.
68) البوسعيدي . تركية . جنائن الروح ص 50 .
69) القصيدة الأنثوية العربية ، ص 128.
70) عقود الجمان ، ص 129.
71) الصائغ ، وجدان ، القصيدة الأنثوية العربية أم ترانيم في حضرة الموت ، من بحوث ملتقى القاهرة ، للشعر الدولي ، القاهرة فبراير ، 2007 ،ص15 وبعدها الى ص 34 .
72) الصائغ ، وجدان ، مباهج النص ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء 2005، ص 33.
73) زيباري ، نبيلة ، همس أزرق ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت 2006 ، ص 20.
74) الصائغ . وجدان . مباهج النص ص 33- 41.
75) القصيدة الأنثوية العربية ، ص 29- 30.
76) الأنثى ومرايا النص ، ص 15.
77) كبة ، ريم قيس ، اغمض اجنحتي واسترق الكتابة ، الدار اللبنانية المصرية ، القاهرة 1998، ص 75.
78) عجلان . فتحية . هوامش امرأة في الهامش . . مكتبة نون ، المنامة 1998 .
79) الصائغ . عبد الإله . الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ص 295 .
80) الصائغ . وجدان . الأنثى ومرايا النص ، ص 55- 117.
81) البو عينين ، حصة صهيل المسافة ، دار الغد ، البحرين 2003 ، ص
82) 59الأنثى ومرايا النص ، ص 118.
83) البو عيني . حصة . للوقت للمكان . مجموعة شعرية فصيحة طبعة فراديس . البحرين 2006.
84) الصائغ . وجدان . شعراء من دلمون ، ص 180- 181
1- آل خليفة ، سعاد ، الغرفة المغلقة ،(مجموعة قصصية)، (د. م) ، البحرين 2001.
2- أبلان ،هدى ، اشتماسات ، (مجموعة شعرية) ، دار أزمنة ، الأردن 2002.
85) ابراهام . د. كارل ، التحليل النفسي والثقافة ، ترجمة : أسعد . وجيه ، وزارة الثقافة ، دمشق 1998.

86) ابن ابي سلمى . زهير . شرح شعر زهير بن ابي سلمى ص 17 صنعة ابي العباس ثعلب تحقيق دكتور فخر الدين قباوة طبعة دار الآفاق الجديدة بيروت 1982

87) ابن جني . ابو الفتح عثمان ت 392 هـ الخصائص تح محمد علي النجار طبعة دار الهدى بيروت الثانية (د. ت)

88) ابن منظور المصري ت 711 هـ لسان العرب (نقد) طبعة دار صادر بيروت (د. ت) .

89) ابو ديب . كمال . الشعرية . طب مؤسسة الابحاث العربية بيروت 1987.

90) أبو النور ، عائشة . أرحل لنلتقي . (مجموعة قصصية). مكتبة الأسرة ، ط 2 ، القاهرة 2003

91) البو سعيدي . تركية ، جنائن الروح (مجموعة شعرية).(د. م) ،مسقط 2001.

92) البو عينين . حصة : صهيل المسافة (مجموعة شعرية عامية) . دار الغد ، البحرين 2003

93) للوقت للمكان . (مجموعة شعرية) .دار فراديس ، البحرين2006.

94) ادونيس . سياسة الشعر . طب دار الآداب بيروت 1985 .

95) أرسطو طاليس ت 322 هـ . فن الشعر ترجمة وتحقيق دكتور شكري عياد طبعة دار الكاتب العربي في القاهرة 1967 .

96) اصطيف . عبد النبي . نحو تحديد المفهوم النقدي . مجلة مواقف الأدب 47-48، دمشق 1983.

97) إمبرت . إنريك اندرسون . مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : اصطيف . د . عبد النبي و الغذامي .عبد الله ، نقد ثقافي . أم نقد أدبي ؟ دار الفكر . دمشق 2004 .

98) الأنصاري . محمد جابر . نقد الهزيمة وجديد العقل العربي طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2001 ..

المحتويات


بالعلم نرتقي


بالعلم نرتقي

يبحث هذا الكتاب مجالات تتمحور حول موضوعة مهمة قوامها علم نقد النقد ومن خلال هذا العلم درست الادب الأنثوي بعامة ! و النقد الأدبي الأنثوي بخاصة وليس من شأن كتابي هذا أن ينشغل بتفاصيل الهم الأنثوي البايولوجي او السايكولوجي او السيسيولوجي بشكل يؤسس لتكريس الرجل رجل والمرأة مرأة ولن يتقاربا !! ذلك الهرف يبعد علمية كتابي عن التقنيات الفنية واساليب تحليل النص حيث يكون المعول على النص الأنثوي قبل الطبيعة الأنثوية وإن كان الفصل الأصم غير ممكن لأن النص الأنثوي نتاج هموم المبدعة ومزاج طموحها في تحقيق انسانيتها من خلال مشاركتها الفاعلة في الحياة والمجتمع شيء منها ويتجلى ذلك من خلال زخم الإبداعات الأنثوية في مجالات الأدب من نحو القصيدة الشعرية والقصة والقصة القصيرة جداً والرواية وهي المجالات التي ركز عليها النقد الأنثوي بوصفه مختبر هذه الدراسة وهاجسها الأساس فمقولة رولان بارت الداعية الى موت المؤلف مقولة نتبناها ونشتغل في ضوئها ورولان بارت لم يدع الى ذبح المؤلف وانما دعا الى افتراض موت المؤلف خلال الشغل البحثي ولم يمنع بارت اي باحث يريد الاستفادة من عوامل التأثير والتأثر التي تسهم في صناعة نص يتوفر على المنتج بضم الميم وفتح التاء كما يتوفر على المنتج بضم الميم وكسر التاء ! النقد الأنثوي هكذا يكون نصا علميا موضوعيا تكتبه ناقدة أنثى عن بنات جنسها من المبدعات في مجال الشعر والسرد غير مبتعد عن خصوصيات الأنثى وطموحاتها وطبيعة حياتها لأن الأصولية البحثية والتشدد المتطرف لن يصنعا مروءة علمية فجعلت كتابي مختبرا لمنهجي فما احتجت اليه تعاملت معه وما لم احتج اليه تركته دون تقديس لما اخترت وتهوين لما تركت وإنما الأعمال بالنيات كما أن النيات بالأعمال ايضا وايضا .





مركز الكتاب الأكاديمي
عمّان-وسط البلد-مجمع الفحيص التجاري
ص . ب : 11732 عمّان (1061) الأردن
تلفاكس: 96264619511+ موبايل: 962799048009+
الموقع الإلكتروني: www.abcpub.net
A.B.Center@hotmail.com / info@abcpub.net

